أروين إدمان

الفنون والإنسان

مقدمة موجزة لعلم الجمال

ترجمة

مصطفى حبيب

تقديم ومراجعة

د. حسن عبد الرحمن

الكتاب: الفنون والإنسان .. مقدمة موجزة لعلم الجمال

الكاتب: أروين إدمان

ترجمة : مصطفى حبيب

تقديم ومراجعة: د. حسن عبد الرحمن

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

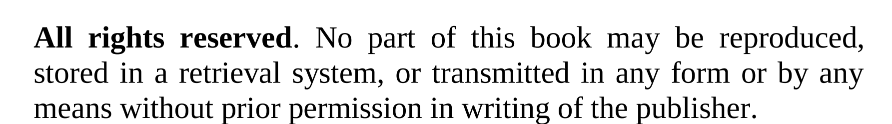
جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

http://www. bookapa.com　　E-mail: info@bookapa.com



دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

إدمان، أروين

الفنون والإنسان.. مقدمة موجزة لعلم الجمال / أروين إدمان، ترجمة: مصطفى حبيب، تقديم ومراجعة: حسن عبد الرحمن

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٤١ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٥ – ٠٢١ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان　　رقم الإيداع : ١٩٨٨٣ / ٢٠٢٠

الفنون والإنسان

مقدمة موجزة لعلم الجمال





تقديم

ولد المفكر والناقد الأمريكي إيروين إدمان في مدينة نيويورك في ١٨٩٦، في مورنينج سايد هايتس في مانهاتن، بالقرب من جامعة كولومبيا، التي انتمى إليها طوال عمره دارسا وأستاذا، فقد حصل فيها على البكالوريوس في عام ١٩١٧، وواصل دراسته بها حتى حصل على الدكتوراة في ١٩٢٠ فأصبح أستاذًا ثم رئيسا لقسم الفلسفة.. كما عمل محاضرًا زائرًا في جامعة أكسفورد، وجامعة كاليفورنيا، وجامعات أخرى في الولايات المتحدة الأمريكية وخارجها.

وقد استمر عطاء إيروين إدمان ناقدا ومؤلفا ومحاضرا حتى توفي عقب نوبة قلبية داهمته في الرابع من سبتمبر ١٩٥٤ في منزله بمدينة نيويورك. عن عمر ناهز الثمانية والخمسين عاما، وقد أصدر إروين إدمان العديد من الكتب حول الفلسفة والشعر وبعض الخيال. تتضمن بعض أعماله "عطلة الفيلسوف" و "ريتشارد كين ينظر إلى الحياة" و "أربع طرق للفلسفة" و "مهمة الفيلسوف" و " الفنون والإنسان .. مقدمة موجزة لعلم الجمال"، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٢٨، ثم صدرت منه طبعة جديدة مزيدة ومنقحة عام ١٩٣٩، هي التي ترجمها إلي العربية المترجم القدير مصطفي حبيب الذي أرفد المكتبة العربية بكثير من أمهات الكتب في العديد من المجالات الفكرية والإبداعية.

ويهدف إروين إدمان من خلال كتابه هذا إلى زيادة المعرفة بالقاسم المشترك الذي يجمع بين فنون الشعر والتصوير والنحت والمعمار والموسيقي، لتنتهي إلى استكشاف الرباط الذي يربط الفنون كلها بالفلسفة.. والكتاب يحتوي على مقدمة وستة فصول هي:

الفن والتجربة، الفن والحضارة، العالم والكلمة والشاعر، والشيء والعين والفنون التشكيلية، الأصوات والآذان والموسيقي، وأخيرا الفن والفلسفة.

وفي الفصول كلها يوضح المؤلف أن وظيفة الفن وأسباب الإحتياج له تتغير بتغير العالم وقواعده وأشكال التفاعل فيه، إذ إنه لا يعرف الثبات والجمود، فالعلاقة بين الفن والإنسان علاقة ديناميكية تتشكل معطياتها دائمًا وفقًا للظروف الحضارية التي تعيش الشعوب والافراض في إطارها. وهذا يوضح أن تطور الأساليب الفنية عبر الزمن وفي الحضارات المختلفة إنما كان انعكاسًا لتطور البشرية ذاتها...

والفنون هي نتاج إبداعي إنساني، وتعتبر لونا من الثقافة الإنسانية، لأنها تعبيرٌ عن الذاتية، وليس تعبيرا عن حاجة الإنسان لمتطلبات حياته رغم أن بعض العلماء يعتبرون الفن ضرورة حياتية للإنسان كالماء والطعام. ويُعتبرُ الفنُّ نتاجًا إبداعيّاً للإنسان حيث يشكّل فيه الموادَّ لتعبّر عن فكره، أو يترجم أحاسيسه، أو ما يراه من صور، وأشكال يجسدها في أعماله. يستهدف هذا الكتاب أن يكون مقدمة مختصرة لعلم الجمال، على أنه لا يرمي إلى " اطلاع القارئ على أبواب العلم كما يناقش في المنطق الجدلي،

وإنما هو مجرد إمعان للفكر في الفنون التي تنشأ عنها الصور الجمالية، وفي التجربة التي تنمو منها الفنون والتي بدورها تجلو التجربة وتُعليها".

هكذا بدأ إدمان مقدمة كتابه موضحا أنه يهدف إلى أن يكون كتابه مقدمة لعلم الجمال ويصفه بأنه مجرد امعان للفكر في الفنون التي تنشأ عنها الصور الجمالية، وفي التجربة التي تنمو منها الفنون والتي بدورها تجلو التجربة وتعليها.

أما الفصول الأربعة الباقية فتعتمد على شرح الأساليب الخاصة التي تتاح للفنون كل بوسيلته، فالكتاب إذن في مباديء التجربة الجمالية يبرر اقتياد القاريء إلى مزيد من المعرفة حول هذا العلم ويقرنها بتذوق مرهف ومتعمق، ويبدو من فصول الكتاب مدى قناعة إروين إدمان بأن وظيفة النقد هي توضيح وتجلية التجربة الفنية وتفسيرها.

والفن ليس محاكاة لواقع خارجي، وإنما هو إبداع جديد، فالرسام والمصور لا يسعي لتقديم نسخة طبق الأصل من الواقع، كما أن الموسيقي ليست إعادة إنتاج لأحداث الطبيعة أو الكائنات، حتى وإن حاكت بعض الآلات الموسيقية أصوات أو تأثيرات مستمدة من الطبيعة كهزيم الرعد أو ترقرق الماء أو شدو الطيور، ذلك أن التأثيرات الوجدانية للموسيقي لا تتم بمثل هذه المحاكاة.. مؤدى هذا أن معنى الموسيقى كامن في حركاتها، غير قابل للتفسير بغير وسيطها النغمي.

وتعمد فصول الكتاب إلى شرح أساليب الفنون كل بوسيلته: العالم والكلمة والشاعر، الشيء والعين والفنون التشكيلية، الأصوات والآذان

والموسيقي، وتتجمع من خلالها أهداف توضيح وإحياء وتوحيد التجربة الفنية، فالكلمات في الشعر أصوات موسيقية ورموز منطقية وإشارات وجدانية، والقصيدة هي الكلمة وقد صارت جسداً، والخبرة الفنية لا تقل عمقاً عن أي خبرة فكرية وروحية أخري، بل ربما زادت عليها أنها أقرب إلي ينابيع الشعور والوجدان، وأقدر على تجاوز حدود اللغات والثقافات والأزمنة والأمكنة.

الفن والفلسفة

الفنّ هو تحويلٌ للواقع بواسطة أساليب تعبيرية، وأدائية من نوع خاص، وسواء أكان الفن عملية تحويل، أو عملية رمزٍ، أو هروب من الواقع، أو تسامٍ عليه، فلا يهمّ ذلك..إنما المهمّ أنه انتقالٌ من حقيقة عادية شائعة إلى عالم يفوق الواقع يتّصف بالجمالية، وحُسْن الذّوق.

والفن هو التّعبير الجماليّ عن فكرة أو ذوق معيّن مثل الرّسم، المسرح، السّينما، الموسيقى، فن العمارة، فنون التلوين، التصميم... إلخ، فكلّ هذه فنون لها ميادينها الخاصّة بها، وهناك من يعرّف الفنّ بكونه النّشاط الإنسانيّ الذي يحمل دلالات الوجدان والإحساس والشّعور. ولعلّ الوظيفة الرئيسة للفن هي تهذيب النّفس البشريّة، و الارتقاء بها إلى أعلى مراتب التعبير الجماليّ.

وفي فصل خاص بالعلاقة بين الفن والفلسفة يلقي الضوء على مدلول الفن والمعنى التصويري للفلسفة في آن واحد، ومقدمة قصيرة عن تذوق الفنون وتضمينات الفن في الحضارة، ويحاول الفصل الاول ان يبين

العلاقات العامة للفن بجماع تجاربنا، ويتناول الفصل الثاني اصول ووظائف العملية الفنية في الحضارة.

وفي الفصل نفسه يوضح إروين إدمان، أنه لا توجد خصومة بين الفنون والفلسفة، ولا بينها وبين الشعر.. فللفكر مكانه في القصيدة كالوجدان سواء بسواء، والأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير، فنشيد الرعاة ـ وجدان، وألحان فاجنر ـ وجدان، ولكن الفرق بين الوجدانين كأبعد فرق بين شيئين يوجدان في طبيعة الإنسان، نقص الفكر ليس بزيادة في الحس والوجدان، كما أن زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس وأن يتسع وجدانه.

ويرى إروين ادمان ان وظيفة النقد هي توضيح وتفسير التجربة الفنية، والفن عنده ليس محاكاة لواقع خارجي وانما هو ابداع جديد، فالرسام لا يسعى في لمحاكاة الطبيعة ولا يعمد الى اعطائنا نسخة طبق الاصل من الواقع، والموسيقى في أعلى حالاتها ليست إعادة انتاج أصوات وأحداث الطبيعة والناس والكائنات، لأن معنى الموسيقى كامن في حركاتها، غير قابل للتفسير بغير وسيطها النغمي، كما أن التأثيرات الوجدانية التي تحدثها الموسيقى لا تتم بمثل هذه المحاكاة حتى لو قلدتها الآلات الموسيقية.

ويرد ادمان كذلك على الذين يهاجمون الفن لأسباب أخلاقية أو دينية أو اجتماعية ومنهم افلاطون والقديس أوغسطين ومن خلال إشارته لعدد كبير من الاعمال الفنية يوضح ان الخبرة الفنية لاتقل عمقا عن اي خبرة فكرية وروحية اخرى، بل ربما كانت اقرب الى ينابيع الشعور

والوجدان وبالتالي اقدر على تجاوز حدود اللغات والثقافات والازمنة والامكنة.

ويحاول الكاتب تفهم دعاوى أنصار مذهب الفن للفن، فيحيل إلى الظروف التاريخية التي نشأ المذهب في ظلها. وفي أحد الفصول عن "العالم والكلمة والشاعر" يشبه الكلمات في الشعر بالأصوات الموسيقية والرموز المنطقية والإثارات الوجدانية معا، فكلمات الشاعر «بسيطة وحسية وعاطفية»، فالقصيدة هي «الكلمة» وقد صارت «جسدا» وهنا يلتحم العيني والمجرد او المحايث والمفارق، ويكتسب الشعر وضع طقس جليل له صلواته وكهنته والعابدون في محرابه، فهو محاولة للغوص في اعماق سر الوجود. وليس ثمة خصومة بين الشعر والفلسفة فللفكر مكانة في القصيدة كالوجدان سواء بسواء، فأغاني شكسبير مثلا سلسلة من الافكار التي يمتزج فيها الفهم بالشعور. فقصة فاوست مثلا هي فلسفة الحياة والبقاء، وفلسفة الخير والشر، وفلسفة المعرفة والضمير. ويخلص الكاتب إلى إن فن الحياة إلهام ونبوءة وليس تاريخاً أو حقيقة.. وبقدر ما يكون للحياة شكل، تكون فنا.. ودولة الفن تماثل الجمال الذي يعمل الإنسان فيه سيطرته المتبصرة الحازمة علي عالم المادة والحركة، وعلي عالم الخفقات العشوائية الداخلية والعمليات التلقائية التي تؤلف كيانه الداخلي.

وينظر الفلاسفة إلى الفن باعتباره نشاطًا يمنح للمتعة صفة «النزاهة الخالصة» التي لا تشوبها أية أغراض، وربما كان هذا أيضا هو المعني الذي قصده إليه المفكر الألماني «لانج» حينما عرف الفن بأنه: « مقدرة الإنسان على إمداد نفسه، وغيره بلذة قائمة على الوهم من دون أن يكون

له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة.

وهو جوهر التعريف للفن الذي يخلص إليه الفيلسوف والشاعر الإنجليزي شلّي، حينما يقول أن الفن هو « إنتاجُ موضوعٍ له صفة البقاء، أو إحداث فعل عابر سريع الزوال، يكون من شانه توليد لذة ايجابية لدى صاحبه من جهة، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة، أو المستمعين من جهة أخرى، بغض النظر عن أيّ اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية، أو الفائدة الشخصية".

ويعرف أروين أدمان "الفنان" بأنه الإنسان الذى يبنى ويخلق بوسيلة ما كالحرف أو اللون أو الحجر.. وجاءت تلك الأمثلة تابعة لحرف الكاف كأمثلة لنشاطات أخرى قد تندرج تحت المعنى الكبير للفن.. والشرط للفن هنا فى تعريف الكاتب وفى مخيلتى أيضا هو البناء.. أن تكون الوسيلة المستخدمة سواء كانت الحرف أو اللون أو اللحن أو الحجر تهدف إلى خلق شىء جميل ذى فكرة بناءة، وهنا يتميز معنى كلمة فنان بالاتساع والمرونة، فيدخل فى طياته كل إنسان قادر بوسيلة ما على خلق شىء جميل من لا شىء أو من شىء قبيح.

والفلاسفة على اختلاف مذاهبهم، يقرون ويؤكدون أنها مباحث في شيء (ليكن اسمه التجربة أو المطلق) غير أن هذا الشيء لا يقبل التعليل أو الوصف وتظل التجربة لغزا في لبها يمكن إلقاء الضوء على جانب من جوانبها في أي وقت من الأوقات. أنها فعل مباشر من أفعال القصد أو الرؤيا. والجانب المدرك في الفلسفة جانب فسيح وكاسح كما هو الحال في

روائع الشعر. والفنان هو الكاشف الحقيقي لسر الوجود. وحين يكون الراصد الجمالي مدركا حق الإدراك في إلهامه وتقديره للأمور فهو الباطني الحق، لأنه وقف على جانب من جوانب "الواحد" في العمل الفني، وقف عليه واضحا، عارما قويا، فقد تراءت له التجربة في لحظة الإلهام هذه، لظى صافيا متألقا.

د. حسن عبد الرحمن

مقدمة المؤلف

يستهدف هذا الكتاب أن يكون مقدمة مختصرة لعلم الجمال، على أنه لا يرمي إلى اطلاع القارئ على أبواب العلم كما يناقش في المنطق الجدلي، وإنما هو مجرد إمعان للفكر في الفنون التي تنشأ عنها الصور الجمالية، وفي التجربة التي تنمو منها الفنون والتي بدورها تجلو التجربة وتعليها.

إن إصدار طبعة جديدة في شكل جديد بعنوان جديد لفرصة للإسهاب في فصل منه لم يكن في الطبعة الأصلية أكثر من عرض سريع لما رغبت في مناقشته باستفاضة منذ وقت طويل، ألا وهو الفصل الخاص بالعلاقة بين الفن والفلسفة. ذلك لأن هذه العلاقة فيما يبدو لن تلقي ضوءا جديدا على مدلول الفن الكبير والمعنى التصوري للفلسفات الكبرى في آن واحد.

إن موضوعات مثل مدى أهمية الفن للفلسفة، وإلى أي حد تكون الفلسفة شكلاً من أشكال الفن، ونقطة التقاء الفن بالفلسفة، وأين يختلفان ويسلك كل منهما سبيله الخاص– لتبدو لي أهم من أن تضغط في مقال من ثلاث صفحات، حتى ولو كان المقال فيه شيء من التناسب.

أما بقية الكتاب فقد تركت على حالها: مقدمة قصيرة لتذوق الفنون وتضمينات الفن في الحضارة. ويحاول الفصل الأول أن يبين العلاقات

العامة للفن بجماع تجاربنا. ويتناول الفصل الثاني أصول ووظائف العملية الفنية في الحضارة. أما الفصول الباقية فتعمد إلى شرح الأساليب الخاصة التي تتاح للفنون كل بوسيلته، لتوضيح وإحياء وتوحيد تجربتنا. ولو أنني أضفت إلى ما كتبت أكثر من ذلك لجرني الحديث إلى الإفاضة. ولو أثرت مشاكل أعمق لكان على ارتياد كل من الفنون على حدة، الأمر الذي قد يكون فوق طاقة القارئ العادي أو المؤلف، ولكان لزاما على أن أوضح موضوعات تجرنا إلى مسائل كبرى تتعلق بالأخلاق والمنطق والميتافيزيقا. هذا إذن كتاب في مبادئ التجربة الجمالية. وهو على هذا التصوير قد استطاع أن يكسب عددا من المستفيدين الودودين. وأنني لآمل أن أتمكن يوما من وضع كتاب أكثر شمولاً أدعو إليه القارئ.

والآن أترك الكتاب دون تغيير جوهري فيه فيما عدا الفصل الوحيد الذي أعدت كتابته باستفاضة، وأحيل القارئ إلى الفنون ذاتها لكي يحصل منها على مزيد من المعرفة والاستنارة أو لتأكيد الفروض التي اقترحتها هنا. أن كتابا في علم الجمال لا يبرر اقتياد القارئ إلى مزيد من الكتب عن هذا العلم، بل الواجب أن يكون هدفه إرجاعه للفنون ذاتها، رجعة يؤمل معها أن تقترن بالتذوق المرهف المتعمق.

الفصل الأول

الفن والتجربة

مهما تكن الحياة فهي تجربة، ومهما تكن التجربة فهي فيض من فيوض الزمان، واستغراق واستطراد متعدد الألوان في الأبدية. وقد تكون التجربة بسيطة كما هو الحال عند الأطفال أو البسطاء من الناس. وقد تكون معقدة كما هو الحال بالنسبة للعالم أو الشاعر أو رجل الأعمال، وقد تتفاوت ما بين حركة يدي الأطفال اللتين لا هدف لهما، وتشتت بصره غير المدرب على النظام إلى الرؤية المحكمة والحركات المستأنية التي يتقنها بطل الرماية. وقد تبدأ من مشاهدة الأشياء المادية ومعالجتها إلى ابتكار وتنظيم الأفكار الدقيقة والمحددة. ولكنها بين الولادة والممات – وهذا ما قد تؤكده الحياة وتثبته بدرجة أوفى– ليست سوى مؤثر واستجابة للكائن الحي، وتتمثل في "خمس حواس صغيرة تنتفض بالبهجة والسرور" وتبدو في اختلاج عضلة كرد لفعل وقع عليها، أو في يدين متلهفتين، ولسان يتحرك للنطق وعقل يستثار للفكر. وقد نذكر أو نسجل أجزاء أو جوانب من تلك التجربة. وقد تبدو، إذا نظرنا إليها نظرة كلية، بلا غرض، وقد تبدو ذات قصد. وقد تكون حجابا أو كشفا لشيء خلف التجربة ذاتها أو أبعد منها. وقد تكون وهما رتيبا زائلاً. وقد تكون كابوسا أو حلماً. هذه الفروض جميعا ساندها الفلاسفة والشعراء مرارا.

على أنه مهما يكن ما تنذر به التجربة أو تعنيه، أو مهما يكن ما تحجبه أو تكشف عنه، فهي موجودة ولا رجعة فيها. وقد تزداد حدة وقوة، أو تغمض وتلتبس. وقد تظل عجماء، معتمة، مشوشة لا نظام لها ولا شكل. وقد تصبح ذات مغزى وقصد، واضحة وحية. وسواء استغرقت التجربة في جانب منها لحظة أو استغرقت جوانب متعددة منها العمر كله. فإنها قد تحقق الصفاء والوضوح والحدة والعمق. أن الظفر بمثل هذه الحدة والوضوح في التجربة لهو مجال الفن ومبحثه. وبغض النظر عن مجرد العلاقة القائمة بين الفن والتماثيل والصور والسمفونيات، فالفن اسم يطلق على الإدراكات كلها التي بها تعي الحياة ما يكتنفها من ظروف خاصة ثم تحيل هذه الظروف إلى شيء غاية في الطرافة والإبداع. أن الفن -كما يقول أرسطو- يمكن أن يعد سياسة لو قدرت أهميته تقديرا سديدا. عند ذاك يكون موضوعه هذه التجربة بأسرها، وتكون الحياة كلها هي مسرحه ومادته.

مثل هذا الفن الشامل ما برح حلم رجل الدولة. إن ظروف الحياة، وبصفة خاصة الحياة في كليتها، معقدة بقدر ما هي مقلقلة. ونحن لا نعرف عن هذه الظروف ما يكفي لكي نثق من لمستنا، وليس لدى أي إنسان من القوة ما يكفي لكي يثق من أن لمسته سوف تترجم إلى فعل. والفنان المشغوف بتحويل الحياة كلها إلى فن لابد وأن يكون فنانا مستبدا مطلق الاستبداد، عبقرياً مطلق العبقرية في آن واحد. عند ذاك يستحيل إلى شخصية تجمع كل عبقرية جوته ونيوتن والإسكندر الأكبر معا.

لقد كان على الفنان بحكم الأمر الواقع أن يعالج قطاعات من

التجربة، ولو أنه قد يوحي بها أو يضمنها كلها. والتجربة بغض النظر عن الفن والإدراك، متقلبة ومشوشة. أنها مادة بلا شكل، وحركة بدون اتجاه. فالأصوات العابرة ضوضاء مبهمة لا يصغى إليها أحد أو يرغب في الإنصات إليها. والألوان والأشكال من حولنا تمر دون أن تلحظ أو تستساغ. والكلمات التي تسمعها ما هي إلا إشارات لأفعال، هذا إن كانت كذلك. ولقد حققت الحياة شكلا إلى حد ما. والحضارة ذاتها شكل من أشكال الفن، كما سوف نشير إلى ذلك في الفصل التالي من هذا الكتاب. ورغم أنها ناجحة وعرضية للغاية إلا أنها فن مع ذلك.

وبقدر ما يكون للحياة شكل، تكون فنا، وبالقدر الذي يكون للفوضى الثابتة في الحضارة بعض التماسك تكون عملا من أعمال الفن. وكل ما يسمى "عادة" أو كل تطبيق فني أو نظام هو عمل من أعمال العقل أو ربما تراثه المبدد. وإن دولة الفن لتماثل الجمال الذي يعمل الإنسان فيه سيطرته المتبصرة الحازمة على عالم المادة والحركة الذي يتعين عليه أن يتخذ فيه مقامه وعلى عالم الخفقات العشوائية الداخلية والعمليات التلقائية التي تؤلف كيانه الداخلي. إن كسر عصا، أو بناء كوخ أو ناطحة سحاب أو كاتدرائية، أو استعمال اللغة كوسيلة للتخاطب، وبذر الحبوب، أو جمع المحصول، وتربية الأطفال وتعليمهم، وصياغة شريعة للقانون أو الأخلاق، ونسج كساء، أو حفر منجم– لتتساوى جميعا في كونها أمثلة للفن لا تقل عن صوغ نقش بارز أو تأليف سيمفونية.

والحق أن انفراد الفنون الجميلة بتمثيل الفن ليرجع إلى أسباب عرضية بحتة. ذلك لأن فنون الرسم والنحت والموسيقى والشعر تنطوي على انتفاع

جميل وبين بالمواد. ولأن للعقل سلطانا واضحا كاملا على المادة، طيعا وبهيجا في الوقت نفسه، فإننا نلجأ لاتخاذ هذه الفنون مثلا للفن، ونجد فيها تجربتنا الجمالية أقوى وأنقى ما تكون. لكن حينما تتخذ المادة شكلا والحركة اتجاها والحياة خطا وتكوينا مثلا، هنا يكون لدينا عقل وإدراك. وهنا تتحول الفوضى (اللاتكون) إلى نظام نفسي ومرغوب فيه نسميه "الفن". أن التجربة بعيدا عن الفن والإدراك، غليظة لا نظام لها. أنها مادة بلا شكل وحركة بلا اتجاه.

ومن العسير أن نستبين كم من تجربتنا اليومية يصدق عليه ما يسميه ويليام جيمس "بلبلة طنانة جوفاء". وأنه ليشق علينا كذلك أن نعرف كم من هذه التجربة تجوز عليه صفة شبه الغيبوبة. وكثيرا ما شبهت الحياة بأنها حلم يقظان على أن قدرا ليس باليسير منها هو الذي يتصف بما للحلم من وضوح، وإن كان الجزء الأكبر من التجربة له ما للحلم من عدم تناسق وفظاعة. والتجربة لدى غالبية الناس ومعظم الوقت سبات ثقيل. إن لهم عيونا، لكنهم لا يرون بها على نحو ثاقب واضح. ولهم آذان، غير أنهم لا يسمعون بها سمعا منوعا دقيقا. وهم يتعرضون للعديد من المثيرات التي تحفز على الشعور والفكر، لكنهم في سباتهم لا يستجيبون. ولا يفيقون من هذا السبات إلا تحت وطأة هياج حيواني سريع وكبير، يدفعهم لاستجابة وقتية مبهمة. والحياة بالنسبة لغالبيتنا ينطبق عليها الوصف الذي أطلقه أحدهم على الموسيقى وأثرها على غير المطلع على دقائق الفن من أنها "شرود وسنان تقطعه هزات عصبية".

كيف يتم هذا التحول أو الانتقال من الدوافع اللاإرادية إلى

الاستجابات غير الخاضعة لضابط أو رابط؟ وكيف يعيد الفنان تشكيل التجربة وتحويلها إلى شيء وادع حاد وفي نفس الوقت مستأنس ومستغرب؟ ثم ماذا يفعل الفنان للعالم فيجعل منه شيئاً يستولي على الحس والإدراك؟ وما الدور الذي تلعبه الفنون من تجربتنا وما الذي يضفي عليها ما فيها من إغراء وبهجة؟

إن التجربة العادية، أي تجربة القسر العملي أو الغريزي، قلقة وميتة معا. وعتادنا من العادات والدوافع ذو طبيعة تهيئ لنا رؤية كثير من الأشياء والاستماع إليها والمشاركة الخيالية في الحوادث بالقدر الضروري لإشباع دوافعنا المباشرة أو لتحقيق غاياتنا العملية. وإن غرائزنا واحتياجاتنا تستحثنا من شيء لشيء ونحن نتخير من كل قدر اللازم لرغباتنا أو أغراضنا إلى الحد الأدنى من الكل اللازم للإدراك الجمالي الحر. فكما أن اللحم بالنسبة للكلب شيء يوكل، وكما أنه للقط شيء يطارد، هكذا المقعد للمتعب أو الإداري شيء يجلس عليه. كما أن الماء مهما يكن جريانه أو بريقه مليحا، فهو ليس للظمآن أكثر من شيء يشرب. ورجل الأعمال المكب على المقبل من الأعمال أو الذي يعمل فكره في الخطوة التالية، والعالم الذي يرقب باهتمام ما سوف يتمخض عنه إضافة عنصرين لبعضهما من نتائج خاصة، والجائع أو الشره العاكف على تحقيق رغبة واحدة جامحة ومباشرة– كل هؤلاء يسرعون من لحظة إلى لحظة ومن شيء لشيء ومن حالة إلى حالة، ذلك لأن التجربة حد أدنى وحسب، لا يبقى في الذاكرة منها سوى إلحاحها العملي المؤقت أو الدفعي وكل ما عدا ذلك فيغشاه النسيان أو التجاهل أن شئت الدقة.

ومن ثم فمن أهم وظائف الفنان أن يجعل التجربة أخاذة بأن يمنحها الحياة. أن الفنان سواء أكان شاعرا أم رساما أم مثالا أم مهندسا معماريا يتناول الأشياء كما يتناول الشاعر والقصاص الأحداث على نحو يجبر العين على التوقف ونشدان المتعة في الرؤية، كما يجبر الآذان على الاستماع لمجرد الاستماع، والعقل على التلهف على لذة الاكتشاف التي لا تسعى إلى نفع، أو الحيرة أو الدهشة. عند ذلك لا يصبح المقعد مجرد إشارة لراغب في الجلوس، وإنما يصبح جزءا ونقطة في تكوين وبؤرة لون وشكل يتخذ في الرسم مغزى تصويريا. وبمعنى آخر يصبح شيئا حيا. وعند ذاك لا يكون الوجه العابر مجرد شيء يغري أو يسيطر عليه أو ينسى، بل يصبح شيئاً يستحق أن ينظر إليه، فقد أصبح موضوعا ذا أهمية تصويرية يرضي ويثير في آن واحد. أنه يتجرد عن كونه حدثا أو أداة، ذلك لأنه ليس دافعا أو معجلا للحركة، وليس إشارة للغضب أو النزوة. أنه لحظة مفعمة بالحيوية وممتلئة بالنظام. أنها معرفة شيء حي، منظم، معرفة لذاتها الحلوة. أنها بهية الطلعة –كما تقول– والنظر إليها متعة.

يتحدث الرسامون أحيانا عن البقع الخامدة التي لا حياة فيها في التصوير. وهم يقصدون بذلك تلك المناطق ن الصورة التي يكون اللون فيها شاحبا أو لا طرافة فيه، أو التي تكون الأشكال فيها باردة لا ترابط فيها. والتجربة كذلك ملأى بتلك البقع الخامدة، لكن الفن يمنحها الحياة. أن الفن الجامع –كما سبق أن ألمحنا– من شأنه أن يجعل الوجود كله ينبض بالحياة وتصبح تفاصيل الفعال والمعاناة اليومية بهيجة سواء في خلتها المباشرة أو في المعنى الذي انطوت عليه، كما تتخذ علاقاتنا بالآخرين بعضا

من سمة الصداقة والمحبة، ويصبح ما فعلناه محركا لنا كما هو محرك ودافع للكاتب لأن يكتب، وللرسام لأن يصور، حتى يبدو ما لاقيناه وكأنه لقاء مع الموسيقى أو التصوير أو الشعر، وعندئذ تكون الحياة عملا خلاقا وتذوقا جماليا مستمرا، ويصبح كل ما فعلنا فنا، وكل ما عانيناه تذوقا ومتعة، وتصبح الحياة مرتبة وتلقائية لا ادعاء فيها، وفي نفس الوقت خاضعة لنظام وحرة طليقة.

وهناك أكثر من سبب للتدليل على أن ذلك الأداء الكامل الذي يرقى أن يكون فن الحياة هو خطة والفيلسوف وحلم الشاعر أكثر من كونه حقيقة. أن في حياة الفرد آلاف العوامل المتعلقة بالصحة والمشقة والظروف الخارجية وبالفقر والمسئولية التي تتكاتف وتتحد على قهر تشتت الطاقات المرنة بحكمة رائعة. والروح الخالصة لا بد لها من أن تعتمد على جوهر هزيل، والعقل اللماح على جسم وعالم هما بالنسبة لهذا العقل قالبه ومادته. وأن تلك البقع الميتة الكامنة في التجربة ليست مما يمكن تجنبها. ولما كانت الحياة قد فطرت في عالم مختل النظام فإن كثيرا ما يتعين فعله عرضي ووسيلة أو أداة لشيء آخر. ونحن نعمل من أجل الفراغ. ونندفع من أجل السلام. وليس العمل حلوا ولا السعي هادئاً. وإن إضعاف الحيوية يغل أجنحة الشباب كما يعوق القوة والنماء. وحضرة الثقلاء تبعث السأم في الحديث وتجعله ممجوجا. وأن قبح شوارعنا وبيوتنا ومدننا لهو إعاقة واقعية لما يجب أن يكون مسرة وبهجة دائمة لو شئنا الكلام على نحو مثالي.

هذا واحد من آلاف الأسباب الأخرى التي تدعو الفنان ومحب

الجمال للهرب إلى الفنون الجميلة. وهو سبب كذلك لما يوصف به الفن مرارا وتكرارا من أنه هروب من الحياة. والفنون الجملية هروب من الواقع بمعنيين. فهي تتيح للفنان مجال يستطيع فيه أن يعمل بانطلاق في مادة طيعة. وقد تكون المشاكل الفنية التي تعترض الشاعر أو الموسيقي مشاكل صعبة، لكنها قابلة للحل، وهو يجد في حلها نوعا خلابا من الغبطة.

والموسيقي مثل العالم الرياضي، يعيش في دائرة معقدة وإن كانت طيعة لينة العريكة، أنها دائرة فسيحة، وهمية وميتافيزيقية. ومع ذلك ففيها يستطيع عقله أن ينطلق ويعمل في حرية، وتقدر ملكاته على أن تجد سلامها ووئامها.

وقد لوحظ أن الفنانين كثيرا ما يعجزون عن مواجهة مطالب الحياة المادية، تبدو لهم مشاكلها كليلة أو محيرة أو كلاهما، وأن عقولهم المدربة على التكيف مع دائرة واحدة جميلة بقدر ما هي صغيرة، لتشعر بالغربة وعدم الألفة في هذه الحياة التي لا نظام فيها. فلا يجب أن يستولي علينا العجب حين نرى الفنان في بعض الأحيان خبا، غير خبير بأمور الدنيا وشواغلها. كما لا يجب أن ندهش إذا نظر الفنان إلى هذه الشواغل على أنها حماقة وجنون. فماذا في وسع عقل شديد التأنق، صعب الإرضاء، معدنه ثمين، أن يفعل إزاء ما في الأشياء والأحداث في سماجة وغلظة؟ وماذا تصنع روح الفنان– التي ترى التنافر شرا– في منابذات السياسة والأخلاق؟

لقد كان كثير من الشعراء أصحاب وهم وخيال، لأن حساسيتهم

السريعة الانفعال لم تستطع احتمال الحياة في عالم الحقائق. صحيح أن كبار الشعراء كانوا على استعداد للنظر في ثبات إلى كل ما وجد تحت الشمس والاحتفاء بالأشياء سردا وإحصاء، كما قال أندريه جيد بحق. ولقد تعلم الرسامون على اختلاف طبقاتهم من رامبرانت إلى ديجا، أن ينظروا إلى الأشياء في ذاتيتها القبيحة المخزنة -عامل مكدود، امرأة مسنة- ثم إذا بهم يعملون فيها سحرهم الذي يتألف من خط وضوء، فيحيلونها إلى سلام جميل. على أن الفن لدى الفنانين الذين أوتوا الموهبة في قوتهم وكانوا مقيدين في قدرتهم وشجاعتهم، كان هربا من حقيقة لم يحتملوها إلى قطاع من لون وضوء وصوت وهيام، قطاع لم يكن محتملا فحسب، بل جميلا كذلك.

أن الشاعر شيللي يزور عن قسوة الحياة وسماجتها في انجلترا في القرن التاسع عشر ويهرع إلى طوباوية، أفلاطونية في جمالها الروحي، كلاسية في دقتها المرمرية. ويصغى بيتهوفن خلال صممه وآلامه في الحركة الأخيرة من السيمفونية التاسعة التي ترتفع فيها أصوات المنشدين، إلى نشيده النهائي المترنم بالنصر، يقدمه للعالم رمزا للأخوة والبهجة الخالصة.

أن الدوافع التي يرتكز إليها قوام الفنان الرومانسي هي بنفسها التي تدخل في تكوين التذوق الرومانسي. ذلك لأن كثيرا من محبي الفنون يجدون في الموسيقى والشعر والتصوير والرواية مهربا مخدرا لذيذا من الضيق والضرورات الملحة التي تقحمنا فيها صحتنا وأحوالنا المالية وميولنا. لقد اتخذ ذلك النوع من القصص الذي تقبل عليه عاملات المحال كمثل يوضح النظرية القائلة بأن الفن هروب؛ ففي صفحاته تستطيع مثل هذه الإنسانية

الوضيعة أن تتحرك في جو وهمي من الأبهة يعج بالأمراء والدوقات ونجوم السينما. وتستطيع أن تمتلك بالتعويض الجمال والحرية. ويستطيع الكاتب المقيد إلى مكتبه أن يتحرك في روايات المغامرات خلال الرحاب الطليقة وأن يتقمص شخصية أسطورية قومية خيالية فيبدو شجاعا كله قوة وفروسية.

غير أن الرواية ليست هي الفن الوحيد الذي يتيح الهروب. وهي تحقق هذا الهروب حين تدفع الخيال بطريقة تعويضية ليجوس خلال مسالك طال بنا الحنين لارتيادها لكننا لم نطأها، وأصقاع لم نعرفها قط، وقصور لا وجود لها في البر والبحر. وهنالك فنون أخرى تمنح هروبا أكثر حذقا. وقد أشار شوبنهور إلى هذه الفنون بأسلوب كلاسي في إقناعه. و الحق أن الميل الجمالي هو في ذاته انفصال وتباعد، ولو أنه ليس ذلك النوع من الانفصال الذي يظنه الناس عامة. على أن أية طالعة ب العين لصورة، هي نوع من العتق من عاداتنا المألوفة، ففي لحظة المطالعة تلك نتطلع إلى الأشياء في ذاتها وحدها، لا إلى ما تعد به أو تنذر. فلون التفاحة في حياتها الجامدة كما تبرزها لوحة الفنان هو الذي يستولي على حسنا. وعندئذ تصبح شيئا يرى في وضوح وشفافية، لا شيئا نتشبث في حال من الجوع. وهنا يستعاض عن الرؤية العملية بالرؤية الجمالية، وبتعبير شوبنهور تأتي المعرفة في التو لتستولي على الإرادة. وفي أواخر القرن التاسع عشر كان واضحا كيف تحالفت التشاؤمية الرومانسية مع الجمالية الرومانسية. أن الإرادة الجائعة قد لا تجد شبعها ولا سلامها أبدا في عالم كتب عليه ألا يشبعها قط، وقد تكون الحياة خلودا بين نسيانين أو جملة كبيرة مفككة لا

معنى لها. ولتكن كذلك. ففي تلك اللحظة الخاطفة ربما امتلأ المرء –كما يشير "بايتر" في خاتمته الشهيرة لكتابه "النهضة"– بالضوء واللون والموسيقى وربما استطعنا أن ننجو أو نهرب من هزائم العقل والعواطف إلى ابيقورية بديعة. وبقدر المستطاع وإلى الحد الذي يمكننا فيه أن نحيا في التجربة الجمالية ذاتها، نستطيع أن نجعل من الحياة وصلا من الورود والنشوة. وفي مقدور المرء أن يهرب من أوقات الاضطراب والفوضى كما فعل الملك ريتشارد الثاني إلى موسيقى متناسقة النغم، كما يمكنه أن يجد من الكمال الصامت للرخام أو في التصوير البديع لوجه في صورة، أو في الظلال المرتسمة فوق حائط، مهربا إلى عالم الخلود. وفي الموسيقى كذلك يمكن الاستمتاع بعواطف أرق وأدق لم يسبق اختبارها أو تذوقها.. وفي الأدب، حتى الألم والضيق يمكن ممارستهما في غير كلفة وفي ثوب فيه الجمال ولا جدال في أن من وظائف الفنون الجميلة أنها تمنح المشاهد سلام الجمال وهروب الانعزال. ويمكن القول بصفة عامة أن ما تتيحه الفنون هو الجواهر (الماهيات) الخالدة في الأشياء لا وظائفها العملية. فمشاهدة الجوهر هي معاينة شيء في ذاته ولذاته. وهنا يجد ذواقة الجمال نفسه وقد نسي روحه في التو واللحظة وربح العالم، عالم الفن.

هذه النظرية وهذا المثل الأعلى للتذوق الجمالي، يتحزب له بنوع خاص أولئك الذين تقترن فيهم الحساسية باليقظة. ذواقة الجمال متسكح حزين أخاذ يمضي وسط الشعاعات في عالم زائل. ولا ريب أن الفنون لا تمثل بالنسبة للكثيرين أكثر من هذا الهروب بالضرورة. فالقديس يهرع إلى صحرائه، وذواقة الجمال إلى برجه العاجي. وبعض الناس يجدون سلامهم

في الله، والبعض الآخر يجدونه في الشكل أو القالب.

ومع ذلك فالنظرية القائلة بأن الفن هروب، تقصر عن أن تأخذ في اعتبارها كثيرا مما يصدق على التجربة الجمالية، بل وهي تحط من قيمة مظاهر الاستمتاع والإنتاج الجمالي التي تتميز بالخصب والإيجابية. أنها تجرد الإنسان الذواقة للجمال مثلما جرد "الإنسان الاقتصادي" في أوائل القرن التاسع عشر. إذا ما من إنسان يمكن أن يوصف بأنه مشاهد جمالي مجرد إلى الأبد، بل ما من إنسان يمكن أن يبقى كذلك على الدوام. ذلك أن جزءا من المتعة الجمالية يكمن في أداء الحياة التي نعرفها والطبيعة التي في طبيعتنا في صورة واضحة كاشفة. أن عين المشاهد هي عين كائن بشري بكل ما فيها من انعكاسات الاهتمامات والعواطف الإنسانية الرحبة. وبالمثل فإن أذن المستمع هي أذن إنسان للأصوات عنده ذكريات تتداعى مع الصوت. وهو إنسان يصغى للكلمات من أجل معانيها وصليلها. قد تكون الفنون في كثير من الأمثلة وبالنسبة لكثير من الراصدين فرارا إلى حلم تعويضي أو إلى فردوس من الأشكال، رائق يبعث على الغبطة، يرضى فيه الإدراك ويهج ما يعتمل في التجربة من ضروب النزاع.

وفضلا عن ذلك فثمة مغزى ميلودرامي يمكن أن يفسر ما يقال من أن الفنون هروب. فقد أشار نيتشه في كتابه "مولد التراجيديا" إلى المأساة اليونانية وما فيها من عناصر تكميلية ومتناقضة فيما يبدو، كما أشار إلى مثل تلك العناصر في كل فن محرك للعواطف، وعرفها بأنها عنصر الراحة وعنصر العاطفة والحيوية والفن يفعل أكثر من مجرد جلب السلام والطمأنينة أو منحهما؛ أنه ينقل النار والشرر. وفي ذوي الفنون الجميلة

تجد النفس المقضي عليها في ظروف المعيشة العادية بالاحتشام والقسر، استثارة ومخرجا ومبررا لذلك الضرام المستمر الذي يحال بينه وبين الاندلا ع عادة. وفي وقت من الأوقات كان نيتشه يستهويه "فاجنر" بصفة خاصة لأنه أحس في إلحاح وتدفق ذلك الموسيقي الرومانسي وجود العنصر العاطفي الحيوي "الديونيسي" على نحو مؤكد، وهو الذي كان يرى فيه سريان الحياة بالنسبة للفنون. يقول أناتول فرانس: "أن الأدب هو حشيش وأفيون العالم الحديث". وربما جاز هذا الكلام في الموسيقى. وما على المرء إلا أن يحملق في وجوه جمهور المستمعين للموسيقى الحديثة حتى يستبين كيف أن العواطف تجد لنفسها متنفسا في ذري المد العالي الأوركسترالي، وهي التي لم يتح لها الإفصاح والانطلاق في سبيل غيرها. أن الموسيقى هي الإعراب بلا خجل عما يخجل معظم مستمعيها أو يعجزون عن التعبير عنه بلغة الكلام.

وليست لحظات الوله والافتتان التي تصاحب التأكيد الانفعالي هي التي تجد وحدها تعبيرا في الفنون، بل أن ألوان الشعور وكوامن الفكر التي تعمينا التجربة العملية وتشغلنا عن ملاحظتها، والتي تقصر الكلمات عن أداء مدلولاتها وتعجز شواغل الحياة بركاكتها عن استنفادها، لتجد في الفنون لحظة وجودها كذلك. لهذه الأسباب وبالنسبة للناظر أيضاً فهي فرار من الحياة. على أنها تعمد في أمثلة الفن الرفيع إلى إيضاح وترسيخ الحياة وتفسيرها.

وفيما يتصل بوظيفة تركيز الحياة وتقويتها، فإن حواسنا كما يقول البيولوجيون، عبارة عن تحورات وتكيفات مع البيئة المتغيرة غير المستقرة

التي لا يؤمن لها. وقد تطورت في التاريخ الحيواني الطويل للجنس البشري حتى غدت أدوات يلجأ إليها الحيوان المكدود للتكيف مع تجربة دائمة التبديل. هكذا تصبح نقطة ملونة حساسة للضوء عينا. ويستعين الحيوان بهذا العضو لتقدير المخاطر والأشياء المرغوبة البعيدة عن متناول اليد. والأذن، التي هي نتيجة تاريخ طويل من التطور، نشأت بالمثل كأداة تعين الحيوان على التيقظ للأخطار والبشائر في بيئة غامضة مريبة. وكانت حاسة الشم في منشئها الحيواني أيضاً أداة للتحذير من المضار وإشارة لما يؤكل أو للأشياء المبشرة في ظروف أخرى. وقد تطورت حاسة الذوق كذلك كمرشد أولي للأشياء السامة والمغذية. أما اللمس فقد بدأ كحساسية قريبة ومباشرة مرتبطة ارتباطا وثيقا بشهوة المحافظة على الذات والتخصيب.

وهكذا يتضح أن حواسنا عملية في أصلها وليست جمالية. وتبقى في حياتنا اليومية ذات سمة عملية. ويمكن القول بأن هناك نوعا من قصر النظر نتعرض له جميعا. بل أننا عرضة لعمى غريزي وقسري نصبح بمقتضاه فاقدي الشعور بكل أطوار الأشياء فيما عدا تلك التي تهم مصائرنا أو أفعالنا المباشرة.

وتقاس وظيفة الفنان ونجاح العمل الفني، جزئيا، بالقدر الذي تصبح فيه حواسنا لا إشارات للفعل وإنما للإيحاء بالمحسوس والملموس والإبانة عنهما. وقد كتب ستيفن كرين قصة ذات دلالة في هذا السياق، تدور وقائعها حول ثلاثة رجال تحطمت بهم سفينة في بحر عاصف مترامي الأطراف. وكانت أول جملة استهل بها القصة هي "أنهم لم يروا لون السماء". لقد أستغرقهم التفكير في إمكانيات الإنقاذ إلى حد أنهم لم يجدوا

فسحة من الوقت ولا اهتمام أو الدافع لرؤية لون السماء التي تظللهم من فوقهم.

وهكذا تزداد التجربة في الفنون الجميلة ثباتا ورسوخا وحدة من طريق استيلائها على الأحاسيس والمشاعر. عندئذ نصبح على دراية بما للألوان والأشكال المنقوشة على وجه لوحة، وبما لصوت الإنسان أو آلة موسيقية كالكمان من لذة وبهجة غامرتين. ويمكن استغلال الحواس الأخرى استغلالا جماليا كذلك، غير أن حواس اللمس والذوق والشم ليست دقيقة التناول ولا سهلة الاندماج في الأشياء أو الانفصال عن الاهتمامات العملية البيولوجية كالنظر والصوت. ومن ثم فالوظيفة البارزة للفنون الجميلة تكمن أساسا في حدود هذين الجهازين المتميزين في دقة وعمق: العين والأذن. وفي حين نجد أن اللون هو ذلك الجانب من المنظور الذي يهمل عادة لأغراض عملية أكثر من غيره، إذا به يصبح المادة التي يعني بها الرسام خاصة. وفروق الإيقاع والنغم التي تهمل في الاتصال العملي تصبح بالنسبة للموسيقى مصدرا لكل فنه ومصدر إمتاع عاشق الموسيقى. وهكذا تتحول الحواس من مجرد كونها مثيرات للفعل والحركة إلى مجالات للإمتاع.

على هذا النحو يكون الفن حسيا في أساسه وفي ملاذه الأخير. وهنا نصبح مقيدين بالسطح اللطيف البارز للشيء. ولا جدال في أن سحر رسوم الطبيعة الصامتة يكمن في تأليفها وتكوينها. لكن ألوان الفاكهة الزرقاء والخضراء والصفراء هي التي تأسرنا. عندئذ تصير جسومنا مدركة لما تقدمه لنا حواسنا. أن فلاسفة الأخلاق الذين نظروا إلى الفن باعتباره انصرافا حسيا، قرروا الحقيقة في لذاعتها. فالعيون التي تبلدت واعتادت

الرقابة تصبح حادة عند مشاهدة التصوير، وتصبح الأذن جهازا ماهرا للإحساس الدقيق القوي. أننا نتحرك في فن التصوير والموسيقى خلال إمكانيات مجرد من الفعل بل خلال الواقعية الحية الملموسة لما هو معروض للرؤية أو الاستماع.

ومع ذلك فالفنون تأتي بأكثر من مجرد تقوية وتركيز وتثبيت الأحاسيس. فقد أنتجت مواقف مماثلة متتابعة في مجرى حياتنا الرتيب ردود أفعال وجدانية مماثلة، حتى لنتبلد وجدانيا كما نتبلد حسيا. غير أن انفعالاتنا ترتد في القصة أو التمثيلية ذات النظام الواضح الحاذق إلى نوع من التركيز والتعمق الخالص. وقد يبدو على السطح أن وقائع الحياة –أي صدمات تلك الأزمات الحقيقية من مولد وموت وحب– أكثر حدة وقوة مما ينتجه أي شكل من أشكال الفن. وهذا صحيح. لكننا لا نحيا دائما وسط الأزمات ولا يعطينا المجرى العادي لتجاربنا غير عواطف متبلدة ذاوية. أن مأساة مثل "هاملت" وقصة كقصة "أنا كارنينا" توضح وتعمق لنا وقائع وجدانية لمواقف إنسانية مألوفة. وكثير من الناس يتعلمون في الأدب أكثر من الحياة ماهية عواطفهم الذاتية، والأفكار ذاتها التي قد تكون ضئيلة وباردة وسطحية في تجريدات التفكير الشكلي قد تصبح في العرض العاطفي للشعر والدرامة مألوفة وثيقة الصلة بنا وحية. أن أولئك الذين يدركهم النوم لدى قراءة كتاب جودوين "العدالة السياسية" ربما أجج عواطفهم شعر شيللي السياسي. أن الذي لا يتأثر بعبارات أرسطو عن الصداقة، لابد وأن تهز عواطفه المحاورات اللطيفة الإنسانية التي يدمج فيها أفلاطون الموضوع الظريف ببراعة.

وقد سبق أن ذكرنا أن الوظيفة الثانية للفنون هي توضيح وجلاء التجربة. وهذا الكلام يصدق كذلك ابتداء من المستوى المباشر للحواس إلى مستوى التأمل والتفكير. أن تجربتنا تتحول تقليديا إلى أنماط منطقية وعملية خلال ضغط الدوافع من ناحية وظروف الحياة من ناحية أخرى وثمة احتمال بأن ننسى ونحن نخوض التجربة مباشرة كيف أنها متباينة ومنوعة. أنها تتألف من رقع من لون وأجزاء من شكل. أنها تحيا كلحظة عابرة ومشوشة في تتابع مضمحل. غير أن حواسنا وغرائزنا وعالمنا كلها تضفي بعض الشكل والقالب على هذه "النطفة المبهمة" التي لا يمكن استبانة معالمها. ولو لم يكن للحياة نهج نترسمه لما استطعنا أن نعيش. أن كل شلفطة من شلفطات الرؤية تشكل ذاتها في نوع من المنظر الطبيعي. وبالمثل فإن غموض أو تشوش بعض الانطباعات والدوافع في أية لحظة يأخذ في تلك اللحظة بعض التماسك، ومن ثم يكون لنفسه شكلا. أن عاداتنا ونظمنا هي التي تحدد مجرى الحياة. وحتى الجنون له نظامه الخاص به، وإن كان مضطربا غير مرتبط. ومهما يكن من شيء فلا وجود للفوضى المطلقة إطلاقا حتى في حالتي النعاس والسبات.

غير أن الأحاسيس في أعمال الفن تزداد عمقا ووضوحا عن طريق نسق عمدي جلي وقاطع، فتتخذ العواطف، تسلسلا مرتبطا، وتتطور على نحو قلما تتيحه الحياة العملية، أو يندر أو تتيحه. وتنتظم هواجسنا اللطيفة الهائمة في طريق من التتابع المنضبط المنطقي.

وقد يكون من المفيد أن نوضح كلا من هذه الوظائف بمثال. فقد يشاهد البعض من غير رسامي مناظر الطبيعة الصامتة طبقا من الفاكهة

موضوعا فوق منضدة. لكن تنظيم ما يبعثه لونها وشكلها من أحاسيس مضطربة في نسق واضح ومنسجم وشامل يحتاج إلى رسام مثل سيزان أو فرمير. وكلما مارس تجربة الكبرياء الإنسانية العمياء، أو سطوة الحب المهلكة.

لكننا مع ذلك في حاجة إلى أمثال سوفوكليس ليوضح لنا المعنى التراجيدي (الفاجع) لهذا الإحساس بالكبرياء في مسرحية مثل أوديب، وإلى كاتب آخر مثل شكسبير ليجلو لنا أسطورة الحب المهلكة في مسرحية مثل "عطيل" وحتى إذا كان أكثر الناس بعدا عن التأمل والتفكير ربما يضمرون في بعض الأحيان أفكارا مبعثرة مؤلمة عن غرور الحياة أو عما تكنه "الطبيعة" في جوهرها من جمال وخير، فإن قلة قليلة منهم هي التي يمكنها أن تصوغ هذه النظرات المتفرقة في نسق ما؛ لكن شاعرا مثل لوكريثيوس يمكنه أن يحيل هذا الحدس الغامض إلى استبصار منسق، على حين أن شاعرا آخر مثل دانتي في مقدوره أن يعرض هذا الاستبصار في صورة شاملة رائعة للحياة والمصير. وإن أحاسيسنا ذات الأشكال والألوان المتعددة لتتحول في أعمال الفن إلى نسق خالد، كما يصبح المزاج غير الواضح تماما والذي لا نكاد نستبين قسماته في تواتره المضطرب، واضحا للأبد في قصيدة أو قصة أو مسرحية، ويثبت الانطباع المبهم المضطرب ويصير واضحا في النسق الموسيقي أو الأدبي.

ومن ثم فالفنون جميعها هي تصور كمالي على نحو ما، حتى ولو أدعت بأنها واقعية ذلك لأن التجربة مهما كانت، لا يمكن أن يكون لها النظام الدائم أو النسق أو التكامل الثابت الذي يخص عملا من أعمال الفن.

ومجرد المقارنة بين الدوم والاستمرار في الصورة الفنية والوقتية العابرة لنظرة حسيرة، والمقارنة بين المنطق الدرامي والتداخل المتباين في الحياة، لما يوضح لنا هذه النقطة. على أن مزية التصور الكمالي الذي هو الفن، أنه يقوم بدور المرآة الموضحة تجاه الطبيعة، فهو يدلنا بمهارة متعمدة على ما يمكن أن نراه في الطبيعة وما نحسه في الحياة وما في التأمل من تفكر.

والآن لنعد إلى وظيفة الفن الأخرى وهي تفسير التجربة. أن علماء النفس والمناطقة مولعون بالإشارة إلى أن كثيرا مما يبدو مجرد إحساس بحت هو مسألة رأي واستدلال. فمثلا نحن لا نرى الكرنب ولا الملوك وإنما نؤول غشاوة الرؤيا. أن عقولنا وعاداتنا فنانة، كل منها وفق طبيعتها الخاصة. وهما تعيناننا على الاستجابة للأشياء، لا كمجرد منبهات مادية فحسب بل بوصفها معاني. والفنون الجميلة لا تفعل أكثر من أنها تشكل النسق، أو ربما تقوم بمجرد إبرازه، الأمر الذي يتمثله كل عقل ويحذو حذوه. عندئذ تصبح بقع اللون المتناثرة، المتفرقة، عناصر ذات مغزى وقيمة في النسق الكلي للتصوير، علما بأن النسق ذاته يكشف عن وجه ما. هذا الوجه ينم عن انفعال ما، أو عن خيبته الفاجعة، وبالمثل الكلمات في القصة فهي كما أنها ذات مضمون، تختلج بالإيحاءات. أنها تحكي في تفصيل له دلالته عن حياة ما، أو تجربة ما، أو مصير ما.

والفنون تفسر الحياة على نحو أو سواه وبدرجات متفاوتة. وقد لا "تفسر" شيئا أكثر من الشكل الذي يبدو فيه وعاء فاكهة لخيال الرسام المنظم، وقد لا "تفسر" شيئاً أكثر من الإحساس. وقد تفسر –كما تفسر مسرحية "هاملت" أو قصة "الحرب والسلام" أو أنشودة تترنم بعلامات

الخلود من ذكريات الطفولة الباكرة- تلك الهواتف الغامضة لملايين البشر مركزة الضوء على شعور غامض من تلك المشاعر الإنسانية التي تثقل النفس. أن قصيدة مثل "الكوميديا الإلهية" أو قصة مثل فاوست لجوته قد تكون تعليقا على الحياة الإنسانية بأسرها وطبيعتها وحركتها ومصيرها. وحينما عرف ماثيو آرنولد الشعر بقوله أنه نقد للحياة، كان في استطاعته أن يوسع من هذا التعريف ليضم الفنون الجميلة كلها كذلك، لأن النقد هو حكم يصدر على جانب معين من جوانب الحياة وتفسير له. وبطبيعة الحال يوجد التفسير الواضح في الأدب أساسا. لكن تمثالا لميكائيل أنجلو أو رودين، أو قطعة من موسيقى بيتهوفن أو ديبوسي هي تفسير للتجربة بالنظر إلى شمولها وصفتها الأساسية ومزاجها وإيقاعها وخاصية نغمها الجوهرية. أننا نسمع في سيمفونية بيتهوفن الخامسة أكثر من مجرد تنظيم أو ترتيب للأصوات. أننا نسمع تعليق روح عظيم على العالم الذي تحيا فيه وأن في لوحات رامبرانت التي تصور كهول الحاخامات ولوحات الجريكو التي تصور الأعيان الأسبان أكثر مما تصادفه العين المصورة. هذه الأعمال الفنية هي لغة أناس لم يكتفوا بمجرد النظر والاستماع بالعين والأذن الظاهرتين، وإنما هم قد وضعوا في الصوت شرحا وعلى اللوحة صورة لفكرتهم عن المضمون الجوهري للحياة.

هذه الوظائف الثلاث -تركيز التجربة وتوضيحها وتفسيرها- تحققها الفنون بدرجات متفاوتة. على أن الفنون تبدو لكثيرين وكأنها مجرد استثارات ومباهج حسية. وكثيرون غيرهم يرون أنها اللغة التي أوضحت فيها الروح الإنسانية لذاتها معاني عالمها. وفريق ثالث يرى أن الفنون

قوالب مغرية للحس، محركة للعواطف، تنتقل عليها رؤى كلية عظيمة للتجربة والفنون توحي بصفة جزئية، وعلى سبيل المثال، بالهدف الذي تتحرك نحوه كل تجربة، أي الحياة الظاهرية للأشياء والحياة الداخلية للخاطر الذي يتحكم العقل فيه تماما؟ بحيث يكون أي فعل ممتعا في ذاته، وأثناء أدائه، وممتعا في ثمرته. وأن المدينة الفاصلة "اليوتوبيا" التي كان يحلم بها أفلاطون، لتلوح في تلك اللحظات الهنيئة التي تتيحها الفنون الجميلة أحيانا. والسبمفونية في كمالها المنظم، والدرامة في منطقها التراجيدي، والقصيدة في طلاوتها المحركة للعقل الذي يتحكم في شواغل الإنسان ويوجهها كلها في مجتمع منظم، كما يعمل الآن في سلاسة في تلك الأعمال المبعثرة التي نسميها جميلة وفي تلك اللحظات السعيدة التي نطلق عليها اسم المتعة الجمالية.

الفصل الثاني

الفن والحضارة

قال أرسطو من قديم الزمن أنه يمكن إدراك معنى الفن على خير وجه إذا قورن بالطبيعة. أن الفن ذكاء إنساني يقوم بدوره فوق مسرح الطبيعة ويحركها في صدق وإخلاص إلى تحقيق أهداف إنسانية. والحضارة الكاملة كما سبق أن أوضحنا قد تتلاقى وتتطابق مع الذكاء والعقل الكامل. والحياة في مثل هذه الحالة قد تناظر الفن. وبقدر ما تكون الحضارة مختلة النظام، بقدر ما يكون ذلك دليلا على المدى الذي لا تزال الدوافع العشوائية والعادات التي تجافي العقل تتحكم في فعالنا وتدبر حياتنا. على أن فنون الحنكة السياسية والمجتمع الإنساني ما زالت بدائية على نحو يبعث على الدهشة، فما زال التحامل والرجم بالغيب والمصالح الخاصة والمخاوف الوهمية تهدد، ومنذ وقت طويل باغتصاب المكان الذي ينتمي للعقل في المسائل الاجتماعية.

غير أنه حدث في المراحل الأولى لتاريخ الحياة الإنسانية أن أخذ العقل (الذكاء) مكان الاستجابة الحيوانية المجردة. وبدأ الفن يوجه الطبيعة من جديد. ولقد كان تحطيم العصا وإشعال النار واستئناس الحيوان، وبذر الحبوب وبناء كوخ وحفر مغارة- كلها كانت تدخلا من الإنسان في شئون العالم كما وجده. كانت الأمثلة الأصيلة والأساسية لذلك الفن الذي

سخره الإنسان في بادئ الأمر للحصول على الغذاء والمأوى. وبمعنى أعم يمكن القول أن الأمثلة الرئيسية للفن يمكن العثور عليها لا في قاعة الموسيقى أو المتحف، وإنما في الحقل والمرعى والمحراث، وفي عالم مليء بالمخاطر والشكوك. كان على الإنسان أن يتعلم كيف يعيش قبل أن يتعلم كيف يحيا حياة جميلة، أو أن يشغل ذاته بخلق أشياء جميلة مثلا. على أن علماء الإنسان الذين تعمقوا دراسة الحياة البدائية قد أشاروا مرارا إلى أنه ليس واضحا على الإطلاق أن الضروري سبق الجميل أو أن الأساسي سبق الزخرفي الخالص. ويبدو في الأغلب أن المخيلة البدائية -في غمرة الأعمال التي كان عليها أن تؤديها- وجدت أو اصطنعت الفراغ ليضيف طلاوة لا تكلفه شيئا، وسحرا لا لزوم له. ومن ثم لم يكتف بصنع الأواني والسلال، وإنما صممها. ولم يكتف الرجال بأن يحفروا لأنفسهم كهوفا ومغارات، بل زينوا جدرانها بالرسوم. وبدأ الصانع البشري الذي أغراه ما في الألوان والخطوط من متع محتملة- يحوم حواليها متأنيا. وإذا نحن تأملنا صناعة الخزف والسلال البدائية لتعذر علينا التمييز فيها بين عمل الصانع وعمل الفنان على الإطلاق.

وسواء أكانت الفنون الصناعية هي التي سبقت الفنون الجميلة إلى الظهور، أم أنها جاءت معها في نفس الوقت فلا بد من التمييز بينهما على أساس تحليلي. وأنا لنلقي في الحضارة المعاصرة بعض الفنون الخادمة والفنون الوسيلية والفنون الصناعية واضحة كل الوضوح في طابعها، ففي ظل الظروف الآلية للإنتاج حيث الغاية هي الإنتاج الكمي، والطريقة الموصلة إلى هذه الغاية هي الآلات، يكون الفن تطبيقا فنيا معنيا بالنتائج

لا بالإنتاج وتثير نتائجه الاهتمام بنفعها أكثر من جمالها. وهكذا تخدم الفنون الصناعية أغراضنا، فهي تعطينا الكساء لنلبسه، والبيوت لنعيش فيها، والسيارة لنتحرك بها، والكباري لنعبر عليها، والسفن لنشق بها البحار. ولربما كان لنا أن نحصل على هذه الأشياء في صورة جميلة إن أمكن. وفي حضارة معقولة تماما تصبح البيوت قرة للأعين محكمة في نفس الوقت ضد تقلبات الجو، وتصبح الملابس جميلة، كما تقي الأجسام من البرد، وتبدو السفن غاية في الرشاقة، كما تصلح لعبور البحر والانتقال بها من ميناء إلى ميناء. أن التنظيم الاقتصادي لحياتنا يعطينا آلاف الأسباب لعدم توافر الجمال في كل بيت من بيوتنا على حدة. ثم لماذا لا تكون جميع الكباري آثارا تذكارية كما هي معابر فوق الأنهر. أن الإنتاج الكمي هو أحد الأسباب، ورخص الإنتاج الآلي ووحدة وسائله سبب آخر.

وتركيز الحضارة الصناعية على المنفعة أكثر من تركيزها على الحسن والجمال سبب ثالث. على أن الكآبة التي تخيم على المدن الصناعية في شمال انجلترا أو الولايات المتحدة لتنهض دليلا على قيام عصر من عصور الحضارة بلغ فيه الانفصال بين الجميل والنافع منتهاه.

والخيال يجنح عادة إلى أمثلة مما يسمى بالفن الجميل أو الفن الخالص، كأن يهفو إلى تمثال فارس وسط رخاميات الجن أو إلى معبد إغريقي يتلألأ وسط بحر صقلية، أو أحد أشعار شيللي الغنائية، أو رباعية من رباعيات الموسيقى شوبرت. ويبدو أن هذه الأشياء تتمتع بسحر لا ريبة فيه. وهي لا تطعم فما لكنها تغذي عين الجسد أو عين الروح. وهي تدفع الحواس للحركة، والخيال للمتعة، والعقل للبهجة. وهي إن كانت ذات نفع فنفعها

في سحرها وفي فتنتها الخالصة. وهذه القيمة التي لها لا يجب حسابها على أساس المنافع التي تغلها وإنما على أساس ما تتيحه من رضا حسي وتحليلي مباشر، ومن حيث كونها ألوانا وأشكالا وأصواتا وإيحاءات.

وبالإضافة إلى ذلك، فأعمال الفن هذه تتباين وطريقة إنتاج ما ينتفع به في عصر الآلة. فكل منها يحمل طابع الفنان الذي أنتجها حتى ولو ظل اسمه مجهولا إلى الأبد. والطابع هو ذلك المزاج والخاصية المتفردة التي تميز عمل الفنان عن عمل سواه، كما تميز الفن عن الصناعة كلية.

والفرق الدقيق بين الفنون الجميلة وبين ما هو مجرد مفيد أو صناعي، هو أن الأولى تقدم إحساسا بالرضا المباشر. على حين أن الأخيرة تقدم الوسائل لمباهج أخرى مرضية. ولسنا في حاجة لمعرفة دين الإغريق، كما أننا لسنا بالتأكيد في حاجة للاعتقاد في آلهة الإغريق لكي نتنبه ونخلد إلى السكينة لمرأى أعمدة الحجر الرملي في معابد جرجنتي في تناسقها بين تلال أشجار الزيتون والبحر. نحن لا نسأل ولا نناقش النفع الذي سوف نجنيه من إحدى سوناتات موزارت، وإنما تبهرنا الأصوات وتستولي على مشاعرنا وتروق للأذن على نحو مباشر وكامل لا عيب فيه. أما فيما يتعلق بالفنون الصناعية، فأول سؤال نتوجه به هو ما إذا كانت تحقق وظائفها وما إذا كانت ستفي بالأغراض التي صنعت من أجلها. فالجسر لابد وأن يكون معبرا آمنا فوق النهر. والسفينة يجب أن تضمن السفر الآمن بالبحر. والملابس لابد وأن يتوافر فيها عامل الدفء.

ولقد مرت بالعالم عصور سعيدة كان فيها هذا الفصل بين المنفعة

والجمال أقل حدة. وهناك من الدلائل في عصرنا ما يشير إلى أن هذا الانفصال إلى زوال. وفي أوربا ستة متاحف تمتلئ أبهاء كاملة منها بحلي دقيقة تمثل الحياة الإغريقية اليومية من أوان للزهور إلى ملاعق وأمشاط وجرار ودروع، وقد صنعت هذه الأشياء جميعا للاستعمال. وقد قصد بها أن تؤدي وظيفة ما.

ولقد كانت عمائر عصر النهضة الشهيرة من كنائس ودور للقضاء وقصور يقصد بها أن تكون للسكنى، كما أنتج بالعصر الوسيط كنائس كانت من روائع الفن وأماكن للعبادة في الوقت ذاته. أما الزجاج الملون الذي يحلي نوافذ كاتدرائية شارتر فكان تعظيما بينا للعقيدة الصحيحة: وكانت البوابات المنحوتة زخارف مفرطة لبيوت الله ومركز ديانته. وإن ما يجعل للآثار الجمالية المنتشرة في القارة الأوربية، ذلك السحر النادر الجميل في أعين المحدثين، هو أنها آثار وتعبير حق عن حضارة، وأن ما يجتذب عين السائح فيها كان يوما يخدم أغراض الناس واحتياجاتهم. وما يراه المتشكك، الذي أزال غشاوة الوهم عن عينيه، أثرا من آثار الفن كان بالنسبة للمؤمن في العصور الوسطى وسيلة يومية لدين يعتقد فيه.

هذه الأمثلة تدعم الحجة القائلة بأن الفن السليم لا انفصام فيه بين الغاية والوسيلة، ولا انشقاق فيه بين الوسيلي والجميل. على أن بعض الفنون الجميلة، مثل العمارة، لا يمكن لها أن تنزلق تماما إلى الناحية الجمالية الخالصة. فالمعابد يتكلف تشييدها مالا كثيرا وتشغل حيزا أظهر من أن يكون أكداسا زخرفية. وهي لابد أن تحقق نفعا، ويرجع بعض جمالها إلى تلائمها مع الوظيفة التي أنشئت لأجلها، ولكل من الكاتدرائية والكلية

والسجن طابع يجذب النظر تقرره جزئيا الوظيفة الاجتماعية التي تخدمها وتحتفي بها في نفس الوقت.

غير أن الانفصال بين المفيد والجميل في الفنون الأخرى، وعلى الأخص في عصرنا الحالي، يتم الحصول عليه بطريقة أسهل كما يسعى إليه على نحو أكثر تميزا. وربما كان أوضح مثل لهذا الانفصال المقصود والقطعي هو الحركة التي ظهرت في التسعينيات والتي يطلق عليها اسم حركة "الفن للفن". وكانت وجهة النظر القائلة بأن الفنون لا شأن لها بأي التزام اجتماعي أو أخلاقي أو عملي، جزءا من ثورة على السياسة الصناعية التي كانت تعطينا المدن الصناعية وتمدنا بمادية الفكر التي كانت تسلب الكون لونه وبريقه وقيمه الروحية. والنفس الأبيقورية الواعية تستطيع أن تجد سلامها الوقتي وبهجتها العابرة في قالب منحوت أو في جملة مهذبة أو في كمال الموسيقى الروحي الأخاذ الطليق من المسئولية. وأن عبادة الجمال بدون مسئولية هي رد فعل ضد الحياة المسئولة الخالية من الجمال. وقد تجد الروح المحررة في قوالب الفن وصوره شيئا يرضيها تنكره عليها حضارة لا شكل لها أو عالم خواء من أي معنى.

ومن اليسير أن ندرك إلى أي مدى يذهب بنا الفصل بين الجميل والنافع. فهو يؤدي من ناحية إلى قيام حضارة عملية لا تهتم بالجمال الحسي أو الطلاوة المتخيلة التي تحتفي بها أساطير "ل. ب. جاكس" مثلا. ثم هو يؤدي من ناحية أخرى إلى إنتاج الأعمال المتأنقة ذات الزخرف الأجوف والنضارة الهشة لمحب الجمال الذي لا صلة بين إبداعه واستمتاعه المتأنقين وبقية الحياة. أن جماعات الفن العصرية، تلك التي ازدراها

تولستوي كثيرا والتي وصمها صراحة في كتابه "ما هو الفن" وأن تلك العبارات التي تعتمد على الكلمات الجوفاء التي لا معنى لها والموسيقى التي بلا نظام والتي تقفز إلى الوجود ما بين الحين والحين، والتي عبرت عن نفسها في التسعينات وكانت أشبه بزهور بيضاء فاقعة لا حياة فيها- هذه جميعا أعراض مجتمع، الفن فيه لون من ألوان المتع الرخيصة التي يقبل عليها قلة من الناس كلما احتدمت فيهم الرغبة المتوترة ما بين الحين والحين أكثر منه تعبيرا سليما عن حضارة، يشارك فيها الناس جميعا وتزدهر في الفنون من خلال الإفصاح التخيلي.

ولأن الفنون في كثير من الأحيان كانت شرودا مقتضبا عما تواضع عليه الناس عقلا، فقد كانت محل انتقاد وازدراء جماعات متباينة أشد التباين منذ فجر الفكر والتأمل. وقد كان كتاب الأخلاق هم أهم فئة صبت على هذه الفنون جام غضبها. وفي رأي هؤلاء الكتاب المعنيين بالمسائل الجدية المتعلقة بتخفيف آلام وفساد الحياة الإنسانية، كانت الفنون دائما شرودا عن مطالب الحياة الجدية ومقلقات حسية للروح. وكان أفلاطون -وهو أشعر الفلاسفة- أول من ذم الشعراء بصفة خاصة على أساس أخلاقي. ولا يكاد الرسامون والموسيقيون ينأون عن هذا الذم الذي لحق بأقرانهم الشعراء. فأشار إلى ما دأب فلاسفة الأخلاق منذ عصره إلى قوله من أن الفنون يمكن أن تقلقل الأوضاع التي استقرت عليها أفكار الناس وأفعالهم. ويدلل على ذلك بأن ما تنتجه قريحة الشاعر يمكن أن يصرف الناس عن الواقع الجبري لحياتهم فضلا أن نغمات الموسيقى بطراوتها ووفرتها، قد تخمد حماسهم الحربي أو تلطف من حدته. والصور

التي يحاكي فيها الرسامون الطبيعة يمكن أن تستهوي الناس وتصرفهم عن أشكال الحقيقة الأصيلة الثابتة.

وقد ركز بعض فلاسفة الأخلاق ومن بينهم القديس أوجستين هجومهم على الجانب الحسي الذي يمكن أن تجرف الفنون الناس إليه. وكان فلاسفة الأخلاق وفلاسفة الجمال كذلك على بينة من أن الفنون تحقق الجانب الأهم من وظيفتها في الاستمالة والإقناع عن طريق الحواس. والناس لا ينجذب اهتمامهم وخيالهم إلا إلى تلك الجوانب السطحية المرضية من الأشياء. وعلى حد قول القديس أوجستين لقد جعلت الفنون الناس يهتمون بأمجاد الأرض بدلا من أن تدفعهم إلى تذكر أمجاد خالقها. على أن الفرق بين الحسية والشهوانية فرق دقيق. فحب اللون والشكل، وشكل الحب ولونه، ليست بالأمور التي يسهل التمييز بينها. والجسد الذي تغذيه الأشياء الجميلة ما زال هو الجسد. وقد لا يتوقف الإغراء أو الاستثارة عند حد أشياء جمالية جامدة قائمة بذاتها. والفلاسفة الأخلاقيون، أمثال أفلاطون وتولستوي، مجمعون على أنه لا يمكن معرفة المدى الذي يمكن أن يندفع إليه المفتون بحواسه حين تنتبه. وإذا كان مفهوم الفلسفة عند اللاهوتيين في العصور الوسطى أنها من صنع يد اللاهوت، فكثيرا ما فهمت الفنون على أنها من صنع يد الشيطان. ولم يكن الجمال الحسي في نظر هؤلاء سوى الطريق المؤنس المؤدي إلى هلاك الروح.

أن جزءا على الأقل من الاتهام الموجه إلى الفنون الجميلة على أساس ما فيها من حسية، مفهوم أمره. ولقد أقر فلاسفة الأخلاق دائما على كره

منهم بتأثير أي فن من الفنون على حواس الإنسان المستثارة المستهلكة المستغرقة. وقبل أن ينشر أساتذة التحليل النفسي أفكارهم عن إشاعات الجنس الملتوية النفاذة –بوقت طويل– كان الأخلاقيون المسيحيون قد أدركوا أن الحواس مغشاة بخمار من الشعور الجنسي. وكان التحفز الحسي يعني كذلك تنبها جنسيا، حتى ولو تم هذا التحول بطريقة ابتدائية أو لاشعورية. وهم يقولون كذلك أن كثيرا من ذلك التركيز الخلاب الذي يصاحب التجربة الجمالية لا ريب في أنه جنسي في بعض عناصره. وكثير من الانطلاق والافتتان الذي نلحظه في المظاهر "الديونيسية" من الفن، جنسي في طابعه بشكل واضح.

ومن ثم فالأسس التي يستند إليها فلاسفة الأخلاق في اتهامهم للفنون، مقبولة ومطابقة للواقع. غير أن الاستدلالات التي يصلون إليها ذات طابع يبعث على مزيد من الشك. فبالنسبة لجيل تخلى على الأقل عن اجتياز تخوم العالم الملتهبة ابتغاء إدراك إمكانيات الحياة الملموسة الآن، يفقد الاتهام القائل بأن الفنون تخاطب الحواس الجانب الأكبر من حدته وركيزته. يتساءل الكاتب ميزفيلد في أحد مؤلفاته بقوله "ما الذي نعطاه؟ وما الذي نأخذه؟" ثم يرد على تساؤله بقوله: "خمس حواس صغيرة تجفل انشراحا وبهجة". أن كل لوحة أو مؤلف موسيقى يستطيع أن يوقظنا على الأوجه اللانهائية المتعددة لتجربتنا بطريقة أبهى وأدق، إنما يفعل ذلك ليرهف الحياة وبذلك يجعلها أكثر حيوية وتحفزا. وإذا كان جزء من هدف الحضارة المنظمة هو إطالة الحياة، فمن المؤكد أن جزءا من طموحها يكمن في تلوين الحياة وتنويعها وملء لحظاتها بصفة الحياة وكيفها.

أن موت الحس معناه أن المرء في الطريق إلى الموت كلية. وترقيق الاستجابة الحسية معناه ترقيق سجية الوجود ونسيجه بأسرهما. وربما كان من الأفضل أن نبحث عن سبحات الروح وأوهامها لدى ذو الحواس المرهفة الحية، وليس عند أولئك الذين يمضون في الحياة دون إحساس بألوانها التي تحيا فيها نفوسهم ويقوم وجودهم.

على أن الخوف التقليدي من الفنون من أنها تقود إلى الانغماس في الشهوات، لم يجد صوتا أكثر تأكيدا وبلاغة وبعدا عن المهادنة من صوت تولستوي. أما أن نخشى الفنون لأن مضمونها أو أساس جاذبيتها جنسي جزئيا، فمعنى ذلك أننا نرهف خفقة أو دفعة لم يعد التفكير العصري ينظر إليها بذلك التظاهر بالرعب والشك. أن تهذيب الشعور والعاطفة والفكر الذي تهدف إليه أغلب المذاهب الأخلاقية يبدأ بالحواس. وأن الفنون لتتجه في المقام الأول إلى تصفية التجربة الحسية وتهذيبها.

على أن هناك طريقا أكثر دهاء أدى إلى الارتياب في الفنون. فالمتطهر المتزمت يعترض عليها على أسس أخلاقية تقليدية. ولكن رجل الدولة يعارضها على أسس سياسية واستنادا إلى ما تتضمنه من خطر. ومن صالح رجل الدولة أن يحتفظ ببعض النظام إذا لم يستطع الاحتفاظ بنظام ثابت مقرر. ومن أهم الملامح المميزة للفنون أنها تعلم عشاقها على الدوام كيف ينظرون إلى الحياة والتجربة في ضوء أنماط جديدة لا عهد لهم بها من قبل. ويقوم اعتراض المتزمت على أساس مخاطبة الفنون الجميلة للجوانب الحسية في الإنسان. أما رجل الدولة فينهض اعتراضه على أساس قوتها التصورية. وخيال الشاعر ينطوي على أشياء لا مثيل لها في البحر ولا البر،

ونظامها أبهى من نظام الأشياء كما يراها في العالم الحقيقي التقليدي. والشاعر في تصور أفلاطون الذي لم يسبقه إليه غيره، ثائر بفطرته. وهل من سبيل إلى مقارنة نظام الأشياء ووضعها كما يجده الشاعر في أحد الأحياء القذرة في لندن أو ضاحية لندنية مثلا بمستوى خيال شيللي الذي يحلم بمدينة ذات نظام فاضل وتتمتع بجمال وضياء؟ أن الشاعر ميلتون يبدأ بتبرير مشيئة الله في خلقه، ثم ينتهي بإثارة أسئلة تجعلنا نعطف بخيالنا على الشيطان. وقد يصبح العمل الفني أداة دعاية مخربة. فآلام فرتر لجوته قد تثير موجة من الانتحار. وقصة "كوخ العم سام" قد تحرض على قيام حركة تهدف إلى تحرير جنس من أجناس البشر. وقد كان رجال الدولة على بصيرة دائمة من أن الفنان قد يلجأ من خلال لمساته الخيالية لعواطف شعب إلى تدمير العادات الراسخة والنظم القديمة المقررة للمعتقدات والمعقولات. وكان رجل الدولة بما ملكت يداه من قوانين يخشى الشاعر الذي لا يتسلح بغير قصائده أو الكاتب المسرحي الذي لا يملك غير مادته من الانفعالات. وظهر الرقيب مرارا وتكرارا في شتى عصور الحضارة، لا لمنع الأخطار الجنسية للفن، وإنما لمفاداة الأخطار السياسية التي قد تنجم عن فن يعمد إلى الإغواء.

إن الفنان نفسه إذا ما كان شيئا أكثر من مجرد عاشق معطر للجمال، قد يكون آخر من ينكر الأثر الأخلاقي والفاعلية الخيالية لأدائه في التعبير. وقد اعترف أفلاطون بهذه الفاعلية. ولأنه أقرها واعترف بها، فقد رأى أن تقص الحكايات وأن تغنى الأغنيات التي تستهوي الناس وتحببهم في شكل الدولة المثالي الذي رأى فيه المثل الأكمل أو المثل المنظم الذي

يمكن أن تقوم الدولة على نموذجه ومنواله. وكتب شيللي عن الشعر في دفاعه الحار عن فنه يقول: "أنه مشرع الإنسانية غير المعترف به". أنه أسطورة وليس أمرا شرعيا. وهو حكاية مختلفة وليس منطقا. وهو رمز أكثر منه عقل يتحرك الناس على هديه. وعند أي إعادة لتنظيم العالم ليكون أقرب من رغبات القلب المصفاة. سنجد أن صور الفنون ورموزها هي التي تحرك قلوب الناس وتوجه أعمالهم. ولسوف يعلمهم الخيال بلطف كيف يؤدون ما لا تستطيع قواعد العقل قط أن تغريهم على أدائه أو احتماله. وحين يبلغ العقل منتهى حكمته وتدبيره. سوف يكون صوت الفنون الواضح المنافح عاملا أخلاقيا. ولأن للفنون ذلك التأثير التصوري فإنها تتمتع بتلك الكرامة والأهمية الأخلاقية.

وقد وصم المتزمتون الفنون لأنها حسية، وأدانها رجل الدولة في كثير من الأحيان لأن أحلامها غير المباحة مهاو إلى ما هو خطر أو وهمي. وثمة اعتراض ثالث من هذا النوع يثور من "جانب الرجل العملي" الذي يرى فيما تبدعه الفنون وما تقدمه من إمتاع، استرخاء لا طائل تحته ونعيما لا نفع فيه. والأكفاء في هذا العالم ينظرون إلى الفنون على أنها "مداعبات في لهو مهذب". ولقد دأب رجالات العالم وأرباب الأسر ورجال الأعمال والمهيمنون على المؤسسات على النظر إلى الفنان بما هو أكثر من الشك والريبة، الفنان الذي لا يشعر بأي مسئولية تجاه أي شيء سوى أحاسيسه الأنيقة. ففي عالم يحتاج إلى عمل كثير لمجرد دفعه في طريقه دون توقف، وحيث شواغل الحياة والتزاماتها تبهظ كواهل الناس وطاقاتهم وتستنفد براعة أعتى الرجال وأذكارهم- تبدو الفنون بالغة التفاهة. ويرى الناس أن

العناية بطفل أخطر وأجدى من نظم قصيدة غزلية وبناء منشأة كبيرة أبقى من نقش قطعة من نحت بارز دقيق ورائع. فإذا انتقلنا إلى جانب التقدير والتقييم فإن صورة العالم تبدو بالمثل أكثر طرافة وقوة من أي منظر مرسوم. كما أن ما يصاحب السعي في الحياة من انفعالات وتعقيدات أكثر استلفاتا للنظر من أي تعقيدات وهمية في الأدب. ولو قارنا الآداب والموسيقى بالحياة من وجهة نظر "الرجل العملي" لبدت الآداب والموسيقى إلى جوارها مجرد أصداء خافتة. والعمليون يرددون بألسنتهم في خطب الافتتاح آيات الشكر إلى آلهة الآداب والعلوم والفنون، ولكنهم في قرارة نفوسهم ينظرون إلى الفنون دائماً على أنها تافهة ومخنثة.

وجوهر اتهامهم يدور حول مقولتهم: "أن الفن لا يطعم فما". غير أن الرد العادل الذي يمكن أن يوجه إلى هذا الاتهام هو أن الإنسان لا يمكن أن يحيا بالخبز وحده. ويقوم اعتراض الإنسان العملي على إدراك أريب بأن الفنون كانت ولا تزال هي تسلية الجنس البشري وملهاته. والناس تستمتع بها لسواد عيونها لا من أجل نتائجها. ففي الموسيقى والأدب والتصوير نجلس لنستدفئ في شمس الإدراك المباشر المقرة بالجميل. أما الفيلسوف الأخلاقي فمهتم بتصويب الأخطاء وتقويم سلوك إنسانية مضطربة. و"العملي" مشغول بتنمية ماديات الحياة وقدراتها. والفنان منهمك في عزف موسيقى متفننة، يستمتع بتجسيد صورة ذهنية جذابة في قالب مادي. أما المشاهد الجمالي فيكتفي بالانغماس في لذة الاستغراق الحسي والخيالي فيما هو قائم أمام حواسه وخياله.

وإذا ما تناولنا الفنون الجميلة من وجهة النظر العملية، لم نجد ما هو

أتفه منها. فواحدة من سوناتات بيتهوفن مثلا لن تؤدي في إبداعها إلى قيام ثورة في الصناعة والسياسية، ولا هي عند الاستماع إليها ستؤثر على أي نحو مباشر أو محسوس في شخصية الفرد أو المدينة التي يعيش فيها. والفنان الذي يعمل حسبما يملي عليه مزاجه لا يتلاءم مع الكفاية المنهجية للشئون العملية. وقد يبدو المتأمل الذي تستغرقه لطائف الإدراك الجمالي الصغيرة وكأنه يضيع وقته الذي كان يمكن أن يستغل بطريقة أفضل في عمل العالم الهام.

على أنه فيما يتعلق بموضوع الأهمية بالذات يتضح أن الاعتراضات التي يثيرها "المتزمت" والإنسان العملي، هي نفس الاعتراضات التي يثيرها المتعصب الرعديد غير الواعي. ويتضح من الفحص والاختبار أن الفنون في إبداعها وإمتاعها رموز تلك "الحياة الفاضلة" التي يعني الأخلاقيون بلا أدنى ريب بتحقيقها وتلك الهناءة التي تتجه كل وسائل الإنسان العملي لتحقيقها.

وقد تردد كثيرا القول بأنه حينما تتلاءم الكائنات البشرية تماما مع بعضها البعض، فلن يكون هناك محل أو فرصة للفتاوى الأخلاقية أو التأملات. وإذا ما أصبحت الأرض فردوسا تنال منه على الفور كل ما تحتاج إليه، فلن يكون ثمة داع للصناعة أو الجهود العملية. ونحن نفكر فيما هو فاضل لأننا واقعون في حبائل الآثام والشرور. ونحن مشغولون بالمسائل العلمية لأننا كما يقول هوراس ك. كاللن بحق: "ولدنا في عالم لم يصنع من أجلنا، ولكننا مجبرون على النمو فيه، أردنا أم لم نرد". وما الذي يبقى لمجتمع بعد أن تحل فيه كل المنازعات السمجة وتقضي جميع الاحتياجات

الخشنة؟ وكيف تجد النفس الإنسانية ما تشغل به ذاتها، بعد أن تحررت من تعقيدات مجتمع مضطرب ومن الشواغل الباهظة التي تبذل في الحصول على الأشياء المادية؟ أن لدينا طرفا من الرد على هذا السؤال يبدو في كيفية استخدام وقت الفراغ الذي يسمح به إلحاح العمل. والمنافع التي يحرص عليها الناس في إخلاص، يمكن التعرف عليها بطريقة أفضل من خلال اختيارهم لأنواع النشاط الذي يمارسونه وتفضيلهم للمتع التي يصرفون فيها ساعات فراغهم من الشواغل الرتيبة التي تفرضها الحياة عليهم. ولعل الحياة الفاضلة التي يتحدث عنها الأخلاقيون كثيرا ويبدو أنهم لا يهتمون بها حقيقة، هي تلك الحياة الممتازة التي أشار إليها أرسطو منذ القدم، والتي تتحقق فيها جميع إمكانيات الحياة. أن المتع الرفيعة للإدراك الحسي والتحقيق المتناسق لاحتياجاتنا وقدراتنا للانفعال، متع التأمل الحر الطليق، كلها قد تكون الشغل الدائم، كما نشغل الآن في بعض اللحظات، في حياة قلة من الناس المحظوظين. وطالما كان الإنسان شيئا أكثر من مجرد كائن يعيش بأحاسيسه فقط، وطالما كانت التجربة تقوم على العمل كما تقوم على المكايدة حتى ولو لم يكن ثمة ما يعمل، فلا ريب أن الناس سيشغلون بعمل شيء ما. وما قد يؤدون من عمل في نطاق قدراتهم قد يكون نوعا من الفن. وما عليهم إلا أن يطلقوا لأيديهم وأصواتهم وعقولهم حرية اللعب التلقائي بالمواد الموجودة تحت تصرفهم، كما تلعب أصابع العازف الماهر بمفاتيح البيانو. عند ذاك تصبح حياتهم مرتبة وحرة. وتصبح الحرية تحررا من البواعث الخلقية، كما يبدو النظام ذلك الضبط الذاتي الذي يتيح تلك التلقائية التي يتصف بها العازف الماهر.

أن الاستمتاع الجمالي والخلق الفني هما إرهاصات في حضارتنا تشير إلى الشكل الذي قد تصبح عليه الحياة الفاضلة حقيقة. والسعادة الكائنة في الوقت الحاضر بين المعاصرين لنا، هي سعادة أولئك الذين يؤدون عملا ممتعا لهم في ذاته ويستمتعون بأشياء هي في ذاتها بهجة وحبور. ففردوس دانتي ليس إلا معاينة دائمة لله وللخير. لكن حتى الملائكة يجب أن يفعلوا شيئا ولو كان هذا غناء. وصورة المجتمع الكامل (الفاضل) ليست هي صورة الجماليين في متحف وإنما صورة فنانين مكبين على عملهم. أن وظيفة الفنون في الحضارة في الوقت الراهن بالنسبة للمشاهد هي هرب المولع بالفنون، واستغراق شارد بالنسبة للفنان. وفي مجتمع منظم على أسس عقلية، لابد وأن يكون للعمل سمة الفن وللمتعة طابع التذوق الجمالي المباشر والساحر.

أن القول بأن الفنون غير عملية وليست مقبولة، ما هو إلا تعليق على مدى بعدنا عن هذا الجانب من الفردوس. والتمييز بين العمل واللعب دليل على الحالة المضطربة لمجتمعنا ونفوسنا أكثر منه عرض للطبيعة الخالدة للأشياء. وهو يوضح كم من أوجه النشاط الثابت المستقر لحضارتنا تنقصه المزية والمتعة، وكيف أن متعنا الجمالية منعزلة وتافهة في الوقت ذاته. لقد كان الصناع المهرة في العصور الوسطى يستمتعون على الأقل بعملية الإبداع الفردي رغم أن ظروف الحياة فيها كانت أسوأ وأتعس آلاف المرات من الظروف التي نحيا فيها الآن، ولم يكن هؤلاء الصناع مجرد أرقام في مصنع يعنون بآلة. وفي اليونان القديمة التي تميل إلى نسيان ما تشعه ظلالها السوداء من حياة، كانت هناك طبقة صغيرة على الأقل تستمتع

بالحاضر من أجل ذاته الرائعة الممكنة.

أن نشاط الفنان المبهج ومتع التذوق، كلاهما دليل على ما يمكن أن يؤدي إليه نظام اجتماعي سليم سعيد من سماح وشمول. ويصبح العمل فنا بدرجة أكثر عمومية مما هو الآن. عندئذ يكون العمل هو الاستخدام السعيد للملكات الذاتية في خلق أشياء ممتعة في نتيجتها مرضية في إنتاجها. وعندئذ أيضا يصير العمل لعبا. ولكن اللعب، وعلى الأخص لعب الإنتاج الجمالي، قد تزول عنه صفة التفاهة. أما فيما يتعلق بالاستمتاع الجمالي المنعزل الذي يشكل مسلك المتأنق الجمالي في الوقت الحاضر، فمصيره هو الآخر إلى تحول وتغير. ولن يكون الرسم والشعر والموسيقى امتيازا متأنقا لطبقة صغيرة من أصحاب الفراغ، وإنما استمتاعا عاما لمهارات قائمة واسعة الانتشار لا يؤدي العمل الذي لا معنى له إلى تبلدها وتحجرها إلى الحد الذي يعوقها عن الإحساس والتذوق. أن مقياس حضارتنا يجب أن يقدر بمدى ما لنشاطها النوعي من صفة الفن وما لمتعها المميزة من سلام الاستمتاع الحر المنبه. وقد يأتي يوم ينظر فيه إلى الحرية المنظمة للفن على أنها أوج الفضيلة، وإلى الخلق الفني والاستمتاع به على أنه أعقل تجربة يمارسها الإنسان. غير أنه حين يأتي ذلك اليوم سوف تتضمن الفنون في الحياة، وفي مثل هذا المجتمع سوف يكون الساسة هم كبار الفنانين.

يبقى بعد ذلك أن نشير إلى أن من بين وظائف الفن في الحضارة، ما يمكن تسميته بالإلهام المتيافيزيقي في التجربة الجمالية.

ولقد شغل الفلاسفة منذ آلاف السنين بالبحث في طبيعة "الصدق" وجوهر "الحقيقة". وكانوا ينظرون دائما إلى طلب الصدق على أنه من أنزه وأنبل مقاصد الإنسان. ولقد كان الوجدان الإنساني تواقا لمعرفة كنه ما هو حقيقي، قلقا من أجل الوصول إلى هذه الحقيقة. على أن طبيعة الحقيقة استقصاء منطقي. وقد يظهر أن البحث في طبيعة الحقيقة عمل جمالي في أساسه. والحقيقة دائما قضية منطقية، أنها بيان عن أمر واقع أو حقيقي. غير أن الحقائق ما هي إلا مدلولات لتجربة مباشرة ذاتية. ومن المميزات الخاصة للفنون الجملية أنها تكشف عن هذه الدلولات الذاتية المباشرة بوضوح وتركيز ونقاء يرفعها إلى درجة خاصة من درجات الحقيقة. وأن شبه اليقظة وشبه الغموض اللذين يصاحبان تجربتنا ليحولان بيننا وبين رؤية الحقائق المحيطة بنا. وهنا يأتي دور الفنان الذي يفتح أعيننا وأسماعنا وخيالنا بحيث يصبح لما يكتب أو يرسم أو يؤلف معنى حقيقيا بالنسبة لنا أكثر من تلك البيئة الواقعية التي يكتنفها الغموض والتي نحيا فيها ونتنسم هواءها. إن "الأشياء" التي يحتويها رسم من الرسوم تمتاز بأنها أكثر نقاء ودقة وتركيزا من الأشياء التي نراها بالعين الخبيرة بما ألفت النظر إليه واعتادته. فأشخاص الرواية أكثر إلحاحا ووضوحا في وجوههم من هؤلاء الأشخاص الذين نصادفهم في اتصالاتنا اليومية العاجلة. وليس سبيل البحث عن الحقيقة في صيغة من تلك الصيغ الميتافيزيقية، وإنما في تلك الحقائق التي لا يرقى إليها الشك والتي تضمها أعمال الفن.

ولقد اهتدى برجسون إلى شيء من هذا النوع حين قال أن بصيرة الشاعر أدق في كشفها عن الحقيقة من تحليل الميتافيزيقي. وهذا هو ما

عناه جروتشي حين أصر على أن كل وظيفة الفن تنحصر في كلمة "بصيرة". وقد يملأ فيلسوف مجلداً بحديثه عن الخلود، غير أن بيتا في قصيدة من أشعار وردزورث أو أسطورة من أساطير أفلاطون قد تضعنا في حضرة الشيء الجميل مباشرة. وأن صورة يرسمها (سيزان) لشجرة أثقلها الثلج وسط الثلج المتساقط، قد تمنحنا لأول مرة إحساسا لا ينمحي بحقيقة الشجرة. وقد تصبح شخصية آنا كارنينا في الرواية التي تحمل اسمها أكثر صدقا من آلاف معارفنا من النساء. هذا المذاق الفريد الذي يميز الحقيقة عن ظلها، ربما تبين أننا نستطيع الاهتداء إليه وسط تلك الأشياء الشبحة (الخيالية) التي نسميها الفنون.

الفصل الثالث

العالم والكلمة والشاعر

الفنان يعمل دائما في مادة ما. فهو يبني بالحجر أو باللون أو بالكلمات. غير أن فن الكلمات، وعلى الأخص كما يستخدمه الشاعر، فن يثير أغرب المشاكل وأكثرها دقة من أي نظرية من نظريات الفن. فاللغة في أحد مظاهرها، أطوع الأدوات تحقيقا لأغراض الإنسان العملية. وهي الوسيلة التي لا يستغنى عنها في الاتصال بين الناس في شئون حياتهم اليومية والمادية. فإذا نظرنا إليها بغض النظر عن معناها وعن طبيعتها العملية والمنطقية لبدت رغم ذلك من أكثر أدوات الاتصال خفة وحيوية. وهي في الوقت نفسه تتميز بالاهتزاز والوقتية شأنها في ذلك شأن الموسيقى. ومن ثم فالشاعر حين يبني بها صوره إنما يبني بمواد إذا قورنت باللون والخط اللذين يستعين بهما الرسام في عمله، لبدت ضآلتها وقلة احتمالها. ومن هذا نستطيع القول بأن الأدب كله والشعر بصفة خاصة يمكن اعتباره فنا مولدا. فهو في معنى من معانيه موسيقى يقتصر أثرها بالصدفة على نغم ولحن، موسيقى تتقيد بأصوات متجسدة في لغة بعينها. ومن ناحية أخرى يمكن اعتباره شكلا من أشكال الاتصال ذو تأثير موسيقي مسل أو مقو. غير أن سمته الجوهرية هي أنه قالب محرك مثير للخيال من قوالب الاتصال، وهذه السمة قد جاءته اتفاقاً.

هذا الاتجاه المزدوج للشعر، أي اتجاهه من ناحية إلى أن يكون فنا صوتيا خالصا، واتجاهه من ناحية أخرى إلى أن يكون فن اتصال خالص، يوضح ازدواج اللغة مثلا كما يوضح هذا التشعب الذي التزم به الأدب كله منذ البداية. وهكذا تصبح اللغة عملية وموسيقية كما تصبح منطقية ومشجية في آن واحد. ومن ثم فقد قدر على الأدب منذ البداية أن يمضي في خطين متماسين هما الشعر والنثر. ولو تصورنا أن النثر صار أداة غير صالحة لتحقيق وظيفته الخاصة، إذن لأصبح نوعا من التراسل البرقي أو رموز علم الجبر. وعليه فالنثر يجب أن يكون وسيلة واضحة لا لبس فيها لنقل ما يراد له نقله. كما يجب أن يكون رمزية جلية لقصده البين الذي لا جناح عليه. ولو شئنا الدقة لقلنا أن النثر في كماله إنما يتمثل في لغة العلم. فإذا تناولناه من وجهة النظر المنطقية لوجدنا أن لا مصلحة له في أن يكون فنا.

لكن للكلمات مظهرين يجعلان النثر واسطة الفن. ولو أنها واسطة خداعة. ومهما كان في مقدور الدقة المنطقية المتناهية أن تفعله لتحرر الكلمات من أي شيء فيما عدا مرماها المنطقي المجرد، فإنها تظل رغم ذلك محتفظة بالنغمات التوافقية للمشاعر وتبقى مجرد نغمات أو أصوات. وحتى المعادلة الجبرية لها إيقاع لا مفر منه. وحتى نثر التحليل الفلسفي يبقى وفيا لعبقرية اللغة التي ينتمي إليها. وأننا لنجد في نثر ديكارت ذلك الإيقاع المميز للغة الفرنسية الذي لا ينسى. ونحن نستلمح قراءة نثر برجسون لعدة أسباب من بينها جرس كلماته.

وفضلا عن ذلك فالكلمات ليست مجرد نغمات. أنها تحتفظ

بالنغمات التوافقية للمشاعر الأصلية. وهي تتكون وتأخذ صفتها من كل الملابسات التي تحيط بظروفه تعلمها، ومن كل الظروف الخاصة للطفولة التي اكتسبت في ظلها، ومن المواقف الإنسانية التي استخدمت فيها. والحق أن اللغة لا يمكن أن تصير مجرد معادلات جبرية، اللهم إلا في الرطانة الفنية الخالصة لبحث علمي خفي.

ومهما يكن من كل شيء فالكلمات ليست مجرد حوامل مجردة لمعان مجردة لا تتصل بشيء ولا تكترث بشيء، بل أن ما تعنيه قد يكون له من الجاذبية ما لكلمة بيت مثلا أو له من التنفير ما لكلمة "موت". والكلمات التي قد تكون معانيها لا تثير اهتمامات في ذاتها تختلط في لذة أو إزعاج بآلاف المعاني والصور التي تتداعي فيما يشبه اليقظة والوعي.

ولأن للكلمات هذا الوضع المهم الذي يحمل أكثر من معنى، من حيث أنها عبارة عن أصوات موسيقية ورموز منطقية وإثارات وجدانية معا، فقد أصبح وجود هذا الفن النثري المهجن ممكنا. والنثر في غالبية الأحوال يتجنب الإمكانيات التي تعتمد على الرخامة وحسن الإيقاع الخالصين اللذين يستغلهما الشعر بصفة خاصة، إلا إذا كان أسلوب الكتابة من ذلك النوع الذي يعتمد على المحسنات اللفظية والبديع. ورمزية النثر، على حد تعبير آرثر كلاتون بروك هو "العدل"، أي المواءمة بين الوسيلة (اللغة) وما تريد أن تعبر عنه من معان وأغراض، أي المطابقة بين الكلام ومقتضى الحال. وتتحدد الدائرة الخاصة التي يحول فيها النثر بقدرته على استغلال مظاهر اللغة التصويرية (الوصفية) والإعلامية. وهو يستطيع أن يروي قصة، وأن يشرح فكرة أو موقفا، كما يمكنه أن يصف مكانا أو شخصا،

أو يناقش قضية، وأن يفسر ويدافع ويقنع ويقضي ويستميل وعلى الجملة ففي مقدور النثر أن يعبر عن التجربة الإنسانية بأسرها لأن في وسعه أن يستخدم الألفاظ بدلالتها الدقيقة المحدودة، وأن يكنى عنها في الوقت نفسه بما تحمله من ظلال وإيحاءات، ولأنه قادر على أن يستعير من الشعر شقيقه في الفن، التأثير الموسيقي العارض.

على أنه بالنظر إلى اتساع المجال الذي يعمل فيه، فإنه لا يمكن أن يقف عند كونه مجرد حيلة أو صناعة لغوية، بل يتعدى ذلك إلى آفاق أرحب، فيصير أداة للخلق الإبداعي أو لبناء عالم متخيل أو مبدع. ومهما يكن من شيء فمجاله الرئيسي في يومنا هذا هو القصة التي سوف نتناولها بدراسة مختصرة في ختام هذا الفصل.

أما الشعر فهو فن تكون وسيلة اللغة فيه في الصدارة بصفة خاصة، ولا يمكن فيه للشاعر أو المستمع أو القارئ أن ينسى قط اللغة التي يصاغ فيها. والشاعر كما يقول سانتيانا صائغ الكلمات أساسا. وهو يستولي على انتباه القارئ، كما تستولي عليه هو الصفات الحسية لصوت الكلمات وجرسها. والحق أنه ليبدو للمرء في بعض الأحيان أنه يكاد يكون امتيازا خاصا للشاعر مثلا أن يولد ولغته هي الإيطالية. ويغلب علي الظن أن من المستحيل على المرء ألا يكون شاعرا في لغة لا يكاد المرء يسأل فيها عن الزمن أو يطلب طعاما ما دون أن تتدفق حروف الحركة فيها كما يتدفق الماء من السلسبيل من أعلى الشلال. وهناك بعض أبيات من شعر شكسبير تعلق بالذاكرة لا لشيء سوى أن مقاطعها تذوب في الفم في حلاوة وعذوبة .

وفي بعض الأحيان نجد شعراء مثل سوينبرن تستهويهم إمكانيات الرخامة الموسيقية في الأصوات، ومن ثم لا يحجمون عن كتابة أشياء لا تغني شيئا لمجرد هذا التتابع الجميل للأصوات التي تحدثها.

وقد يكون من الممكن تصور فن شعري له ما للعمارة التجريدية من خواص، تختار فيه أصوات الحركة والسكون بكيفية شائقة حتى لتصبح عديمة المعنى وإن استهوت السمع وملكت الحس كما تخلب اللب الألوان في الطنافس الشرقية. وهناك شعراء كما أن هناك قراء يتمتعون في آذانهم بهذه الحساسية الخارقة للطبيعة التي تجعل للصوت نفس الإغراء الذي يحسه الأشخاص الذين يتمتعون بقدر أكبر من الحس تجاه المرئيات كلون ورقة من أوراق الشجر أو بحيرة. ومن الواضح أن صياغة الكلمات وزركشتها ليست هي كل وظيفة الشاعر. كما أن ترتيب حروف السكون والحركة ترتيبا ذكيا ماهرا ليس بداهة هو كل التأثير الشعري. وهو فوق ذلك ليس جماع التأثير الحسي للشعر، ذلك لأن اللغة تشبه الموسيقى على نحو آخر أكثر من مجرد كونها مقاطع شبيهة بنغمات الموسيقى القائمة بذاتها. فكما أن النغمات الموسيقية بمفردها ليست هي كل الموسيقى، فكذلك المقاطع القائمة بذاتها ليست هي الشعر حتى لو كانت سلسلة أو مصقولة. والنبضة الإيقاعية ضرورة لا مناص منها في الصوت البشري. وكل لغة تتألف من إيقاعات متناسقة موزونة بالضرورة. وإيقاعات اللغة، وكذا مقاطعها القائمة بذاتها هي التي يستغلها الشاعر ضمن المصادر الفنية لفنه. وربما جاز لنا أن نعرف إيقاع الشعر بأنه الأداة الخاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحس وإخضاعه لمشيئته كما يفعل المنوم المغناطيسي.

وثمة أسباب عميقة تكمن في الطبيعة السيكولوجية للحياة ذاتها تتمثل في خفقة القلب وفي عملية التنفس ذاتها، تفسر قابلية الخيال الإنساني والآذان البشرية للتأثر بالإيقاع والنظم. هذه التأثيرات صريحة وواضحة في الموسيقى. وهي في الشعر تكون الجو الشعري الخاص الذي يلتقي الشاعر فيه بالقارئ، والذي يبين فيه الشاعر عما يجب عليه أن يقوله. والقصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغير من رؤى التجربة معبر عنها بكل الحيل الموسيقية التي في قدرة الشاعر وبكل "النعوت الموفقة السعيدة" التي تهبط عليه كالإلهام، الذي هو موهبته الخلاقة التي يتميز بها عمن سواه. غير أن الإيقاعات الكبيرة الفضفاضة في شعر والت هويتمان، والمقاطع المحكمة الفولاذية عند (بوب) والأبيات الطويلة الباعثة على الخور والكلال في شعر سوينبرن، والموسيقى الجارفة الصاعدة كموسيقى الأرغن في الشعر المرسل عند ميلتون– هي التي تقرر أثر وجاذبية النظم بغض النظر عما يقوله هذا الشعر أو أي شيء آخر من هذا القبيل.

أن الحركة الأساسية للإيقاع والطابع الكلي للخيال الشعري هما اللذان يؤلفان الأثر الشعري مستعينين بالأصوات الشائقة الاختيار والصفات الكاشفة في رهافة ودقة. ولكن ماذا نعني بقولنا خيال الشاعر وحلمه؟ إن الإجابة على هذا السؤال تتضمن قدرا ليس باليسير من طبيعة الخلق (الإبداع) الشعري وتذوقه، لأن القصيدة شيء أكثر من مجرد ما تحويه من مقاطع قائمة بذاتها ومن إيقاع وكلمات أو من مجرد معناها الذي يمكن ترجمته أو شرحه. أنها خلق كلي وكائن عضوي في ذاته، يمكن حمله في أعماق اللاشعور عند الشاعر ويتمثل وجوده في ذلك الحلم الذي يخلد

فوق صفحة من كتاب.

وإننا لا ندري سوى القليل جدا، ومن ثم لا نستطيع أن نقرر بأية كيمياء أو تخمر تستحيل آلاف الصور والآلام والأفراح التي تزخر بها ذكريات الشاعر إلى ذلك الكيان الكلي النابض بالحياة الذي يؤلف القصيدة الكاملة. فإذا لم نكن نعرف ذلك فعلنيا أن نعرف الكثير من أنواع العبقرية الأخرى إلى جانب تلك العبقرية الشعرية. يقول رودزورث "الشعر انفعال يستعيده الذهن في سكون". وهو بهذا الذي بقول قد أوضح صفة واحدة من الأثر الكلي المتبقي للقصيدة التي هي شيء أكثر من نظم. فالقصيدة بوصفها حلما أو خيالا هي اتحاد الصور والتأملات والأفكار واندماجها في كل من خلال نوع من المزاج الذي يؤلف ويوحد بين هذه العناصر جميعا. أن القصيدة الغزلية التي تقول في أحد أبياتها:

The World is too much with us, Iate and soon.

يمكن ترجمتها بنثر يشرح معانيها ويفسرها باعتبارها فكرة وموضوعا. أنها تقول ما قاله كثير من الأخلاقيين على نحو أقل ثباتا في الذاكرة من أن ضغط الأشياء وإلحاح الأحداث وشواغل الحياة يفسر القدرة على الابتهاج الوثني بالعالم النضر المحيط بنا، الذي هو حقنا بالمولد. ولكن أثر القصيدة أو ما يمكن تسميته بحياتها، ليس في العاطفة التي تصدر على هذا النحو – ولا هو في المقاطع القائمة بذاتها ولا المضافة إلى بعضها البعض وحتى الصورة المطابقة لها لن تنصفها أو تمثلها– أن أثرها ليكمن في إفصاحها الدقيق عن مزاج الشاعر أو حلمه وفي إلهامه الإجمالي الذي ينكشف في شعورنا. والشاعر يتطلع إلى جزء من العالم، ويمارس جانبا من الحياة، ويهتز

لحزن شخصي أو لبهجة يشارك فيها الناس جميعا، ثم يحيل هذه المشاعر والأحاسيس في أمبيق وجوده إلى شيء ليس مجرد قصيدة مسطورة فوق صفحة من الورق وإنما يحيله إلى كائن حي ذي وجود سرمدي.

هذا الأثر الكلي الباقي الذي يوحي بأنه شيء أفلاطوني خالد وحي بالقياس إلى أي من العناصر المنفصلة التي تدخل فيه، هو الذي أسميناه حلم الشاعر، والشغل الشاغل للشاعر هو الإفصاح عن ذلك الحلم. وإذا كان هذا الإفصاح أو الإيصال مدينا لأي عنصر بشيء، فهذا الدين مرده إلى الإيقاع. وكثيرا ما استخدمت كلمة "سنوم" في سياق الكلام عن الشعر. ونحن نتحدث باستخفاف عن "السحر الشعري"، والواقع أن الكلمتين متطابقتان على نحو واضح.

ويمكن القول بأن السحر يكمن فيما يتصف به الشعر من استنهاض ما في أعماق النفس من أحاسيس، وفيما به من لطف السرد الذي هو أهم ملامح الفتنة في الحصيلة اللغوية للشاعر. ويكمن التنويم في ذلك القسر الذي يستولي به الإيقاع على الانتباه. وهنا نجد أنفسنا وقد تكيفنا مع مزاج بعينه، كما نجد حياتنا وقد تدفقت في تيار إيقاع شعري بذاته. وهذا هو أحد الأسباب في أن القصيدة تتركنا مع شيء أكثر من مجرد عناصرها. أننا نشارك في لحظة في حياة ذلك الحلم العضوي الذي نسميه بالقصيدة.

وهنا أيضاً تصبح خفقة نبضه وخفقات قلوبنا شيئا واحدا. والحق أن كل من مارس كتابة الشعر يعرف جيدا كيف أن القصيدة تبدأ في أحيان

كثيرة في العقل كنوع من الإيقاع الذي لا يكاد يستبان مدلوله.

وكم من قصيدة في تاريخ الأدب الانجليزي بدأت كأنشودة بلا كلمات، فهي تتردد همهمات في خيال الشاعر، ثم تتخلق وتتخذ قالبا بعد ذلك في صور كلمات ومعان. وأي محب للشعر يعرف أن وراء بعض الأصوات والمعاني التي يحبها ويستجيب إليها يكمن "جوهر الأغنية" حين تنشد، وسحر القوافي وهي تنساب. وقد يكون الإيقاع واضحا وعاديا مثل ذلك البيت الذي لازم خيال مارك توين حين يقول:

(A blue trip slip for a three cent fare)

أو قد يكون من ذلك النوع الحاذق المتباين كما هو الحال في شعر ميلتون المرسل غير المقفي. ولكن الشعر يفقد نبرته الأساسية إذا ما انتفى فيه عنصر الغناء. وقد تكون الكلمات مما يمكن أن تعيه الذاكرة، أو تكون ذكية، غير أنه لا يمكن التغني بها ما لم يكن لها تلك الصفة التنويمية التي للإيقاع والتي يمكن أن يشدو بها قلب القارئ وتصبح خلال تلك التجربة جزءا من حياته.

وأن ما يتصف به الإيقاع من سلاسة ورخامة وإمتاع لا يكفي في حد ذاته لتعليل أثر الشعر. لأن الشعر لو كان مجرد كلمات ذات نغمات ومقاطع وألحان، لكان موسيقى تحددها الأصوات والتراكيب التي تتيحها لغة من اللغات، وتفتقر إلى ذلك التنوع الكامن في الصوت المفرد والتوافق المتعدد والمعقد المتاح للموسيقى. وربما كان الشعر كما تمنى بعض الشعراء أن يكون، موسيقى خالصة، غير أن هذه الموسيقى لو قورنت بالموسيقى ذاتها لبدت خافتة وصرفة معا. ولسنا في حاجة إلى ضرب الأمثلة المحكمة

لإيضاح أن ذلك الشعر يتألف من كلمات. وأن هذه الكلمات لا تصدر الصوت فقط وإنما تتكلم كذلك.

وليس في الوسع إغفال مضمون الكلمات، وأن الشاعر ليضيع واحدا من أهم مصادر فنه إذا أهمل استغلال الصفة القولية التي تتميز بها الكلمات.

هكذا يبين أن للكلمة قصدا منطقيا ومضمونا سيكولوجيا في نفس الوقت. أن فن الشاعر ليعتمد جزئيا على هذا الازدواج. غير أن الشاعر يعني على وجه الخصوص بما تعكسه الكلمات من ظلال، وهي نفس الخاصية التي يهتم العالم بإهمالها. أن ما شغل الشاعر ويهتم به أولا وقبل كل شيء هو بما تحمله الكلمات من طاقة لا بما فيها من صدق. أن الشاعر يحاول أن ينفخ الحياة في التجربة سواء أكانت هذه التجربة مما يعتلج في نفسه أو في نفوس غيره من أحاسيس أو أفكار. والشاعر يرغب في أن يحتفل بالعالم وأن ينقل صفاءه وتأثيره وأن يعبر عما أيقظ حواسه وحرك وجدانه أو استثار أفكاره. وهو لذلك يتخير تلك الكلمات أو استعمالاتها التي تثير في القارئ حالة نفسية بعينها أكثر من مجرد نقل صور وعواطف وأفكار إليه. ولنوضح ما نقول بذلك المثال: فمن الممكن أن يرمز "لانجلترا" في شفرة دبلوماسية بالرمز × ولكن انجلترا، حسبما يصفها شكسبير، هي "أرض العظمة والجلال ومقر مارس، إله الحرب. أنها جنة عدن الأخرى ونصف الفردوس"، أنها أكثر من مجرد كتابة منطقية، أنها محرك سيكولوجي، وله ما لكل العادات من سحر وإغراء، وتحمل معها ذكريات الطفولة والأصل الذي يرتبط في خيال القارئ بصوت الكلمة. أن الكلمات في الشعر ليست رموزا رياضية وإنما مثيرات وجدانية. أنها لا

تكفي بالتحدث "عن" أشياء وإنما تتحدث "إلى" الروح التي نهضت من سباتها كذلك.

والحق أن الشاعر يعني أساسا بإيقاظ الخيال الخامد مستعيناً على تحقيق هذه الغاية بجمال الأصوات وسلاستها، وبما للنظم من تتابع، وفوق ذلك بما للكلمات التي يستخدمها من قدرة على الإيحاء. وتتوقف هذه الإيحاءات على اختياره للكلمات التي في وسعها أن تحطم ما درجنا عليه من صور التجربة المجربة التقليدية وإحالتها إلى عناصر حسية كتلك التي تصير إليها التجربة حين تطرق خيال الطفل الصافي. ولذا نجده يملأ شعره بالتفصيلات الحسية المادية الواضحة ويعدد لون ذلك العالم ورائحته ومذاقه وملمسه. الذي استحال عند الإنسان العملي المتعجل إلى نوع من الاعتياد الرتيب الذي لا جديد فيه. ومن أروع الأمثلة على ذلك الجانب الشعري، قصيدة روبرت بروك "العاشق الكبير" ففيها نحس أن الأثر الذي تتركه في النفس هو مجرد تذكرة بديعة لا تنسى بلحظات الإحساس الرنانة التي نستمتع بها في أوقات العافية والشباب. في هذا القصيدة يقول بروك ما معناه.

"هذه الأشياء قد أحببتها:

"الصحاف البيضاء والفناجين النظيفة البراقة وقد طوقتها خطوط زرقاء.

والغبار الشفيف في نعومة الريش والأسقف الرطبة وراء ضياء المصباح.

والقشرة القوية لخبز الصداقة والطعام في كل ألوانه ومذاقه

وأقواس قزح، والدخان الأزرق المحزون المتصاعد من الخشب

وحبات الندى البراقة الراقدة في أحضان الزهر الرطيب

والزهور ذاتها التي تتمايل فوق أعوادها في الأوقات المشمسة

والفراشات الحالمة التي تعب رحيقها في ظلال القمر

ثم أنا أهوى الملاءات التي سرعان ما تذوب المتاعب في رقتها الرطيبة.

كما أهوى الأغطية الثقيلة التي تمنحني من الدفء ما تمنحه القبلات العنيفة.

وأعشق الخشب المحبب والشعر الذي يفيض حيوية وينساب لماعا في حرية ومن غير كلفة

والسحب المتكاثفة الزرقاء

وما في الآلة الكبيرة من جمال صارم لا ينم عن عاطفة أو انفعال

وبرك الماء الدافئ وملمس الفراء

والرائحة الذكية التي تفوح من الملابس القديمة وما شابه

والأصابع التي تمتد في صداقة ومودة فتشيع في النفس ما تشيعه الرائحة الطيبة من شعور بالراحة والاطمئنان

وعبير الشعر والبخر الثقيل الذي يهفو متباطئا حول أوراق الشجر الميتة وما تخلف عن السنة الفائتة من نباتات السرخس...

أسماء عزيزة وآلاف الأشياء تتزاحم في خيالي: اللهب التي تتصاعد في جلال ملكي.

والماء العذب الذي يتدفق من صنبور أو نبع

فيكاد يشيع في النفس ما تشيعه الضحكة الحلوة الصادرة من ثغر فتاة نضرة المحيا

والأصوات التي تشدو غناء والأصوات الضاحكة كذلك

وألم الجسد حين يستكين وينقلب على الفور بردا وسلاما

والقطار اللاهث وقد تلاحق دخانه

والرمال المستكنة وذؤابات الموج

وهي ترغي وتزبد فتبعث في القلب اكتئابا حين يسمر لونها ويذوي بريقها.

وهي تدنو رويدا رويداً حتى تنكسر عند الشاطئ، ملاذها الأخير

وصخور الشطآن وقد غسلتها المياه فبدت عليها البهجة ساعة أو بعض ساعة

وسمة الوقار الصارم التي تبدو على الحديد وأديم الأرض الأسمر الرطيب.

وأعشق الأماكن الرفيعة وآثار الأقدم في الطل

وأشجار السنديان وبشائر القسطل العسجدية الملساء

والأعواد المقشورة الجديدة

والغدران الصافية وقد انعكس بريقها على العشب

كل هذه الأشياء همت بها وعشقتها"[١].

وأن من أمجاد الشعر الإنجليزي وأي شعر سواه تلك الانطباعات الحسية النضرة التي ينقلها الشاعر فيما ينظم، والتي نجد شعر هوميروس يفيض بها. ومثله في ذلك شعر كيتس وبعض أشعار مليتون الشامخة. ومن خلال اختيار الشاعر للنعوت المنبهة يكشف لنا الوجه الساحر للأشياء. وهو يسمى الكائنات من زاويتها الحسية، فيتحدث عن البحر الحالك السواد في لون النبيذ. وأثينا –آلهة الحكمة عند الإغريق– ذات العيون الرمادية, والفجر وقد انبلجت شعاعاته كالأصابع الورقية، وملمس الفراء، وعبير الملابس القديمة، وملمس الأصابع الممددة تقدم الود والصداقة، ورائحة الوردة ولسعة شوكها.

ويمكننا القول في غير كثير من التجاوز أن من شأن الشاعر نسيان الكثير مما يشغلنا عادة بالنسبة لمواقفنا تجاه الأشياء. وعليه أن يكتشف لنا جدة الأحاسيس. والشاعر الحاذق لفنه ينجح في الوصول إلى هذه الغاية، ويكشف لنا الأحاسيس التي نلقي مثلها عند طفل لم تفقد عيناه وأذناه براءتهما، وقبل أن يتعلم كيف يحيا طبقا لأنماط غيره ويتحدث في أساليب وصيغ مطروقة تقليدية. وكما يسمى الطفل القطار "بتش تش" مميزا إياه بوقعه المسموع عنده، هكذا الشاعر يستعين بشتى الحيل إلى تذكيرنا بأسماء موفقة لماهية الحياة كما تبدو لحواس طليقة لم تقف في سبيلها عقبات أو

---

(١) من قصيدة العاشق الكبير **The Great Lover** المنشور في مجموعة أشعار روبرت بروك– نيويورك– دودو ميد ١٩٢٣.

تشبها تعقيدات. ولكي يحقق الشاعر للكلمات وظيفة الاحتفال الحسي لابد وأن تكون هذه الكلمات التي يتخيرها بسيطة وحسية وعاطفية، على أن يكون لهذه الخاصية الحسية الأولوية، فالشعر الذي يدع الحواس باردة لا أثر فيها للانفعال، لا يسهل عليه أن يخاطب العواطف.

غير أن الاحتفال الحسي، الذي هو الشعر، لا ينال بمجرد استخدام الكلمات الحسية، فما أكثر تلك الكلمات التي فقدت لونها وحيويتها من خلال الاستعمال الرتيب. والشاعر يدفعنا إلى التعرف من جديد على الأشياء والكائنات من خلال ما يثير فينا من خواطر مفاجئة مبهرة.

يقول أحد شعراء القرن السادس عشر عن القرابين المقدسة:

"أبصر الماء المقدس ربه فاحمر خجلا".

هذا التداعي أو الترابط المباغت يجعلنا نرى بحيوية حسية أكبر نفس العملية التي يستحيل الماء فيها إلى خمر.

قد كتبت الكتب ومازالت تكتب عن استعمال التشبيه والاستعارة. ومع ذلك فقد يمكن التعبير عن معنى الشيء بكل بساطة. والاستعارة والتشبيه ليسا سوى حيل يستعان بها على تحطيم الصور والمعاني القديمة المستهلكة والاستعاضة عنها بأخرى جديدة تصبح تجربتنا بمقتضاها أكثر حيوية وحدة ومضاء. غير أن استخدام الصور المجازية لا يقصد به مجرد استعادة البهاء الحسي للأشياء فحسب وإنما ليبعث الحياة فيها عن طريق ربطها بعواطفنا وآمالنا ومخاوفنا وتقاليدنا ورغباتنا. أو على العكس من ذلك فقد ترتد الحياة فجأة إلى عاطفة ما بإلباسها صورا حسية. مثال ذلك

البيت من الشعر:

"إن حبيبي مثل وردة حمراء قانية".

وثمة مثل آخر نجده في قصيدة روبرت بروك "الموتى" حيث يحدثنا عن الموتى أولا في كلام واضح يتناول الحياة والجمال و"الزهور والفراء والوجنات" التي كانوا قد لمسوها وأحبوها ثم يمضي بدون تعليق فيقول:

"هبت الريح القلب فوق سطح الماء فانفجر ضاحكا"

"واستضاء لسنا السموات العامرة دواما"

"وفي إيماءة ينزل الصقيع فيسكن الأمواج الراقصة"

"ويمحو الجمال الشارد ثم يترك جلالا متصلا ناصع البياض"

"وبهاء محتشدا واتساعا وسلاما ساطعا تحت جنح الليل"

وهكذا نجد أن الكائنات الحية شبهها الشاعر هنا بهذه المياه المبتهجة الراقصة التي رأيناها في النهار، كما شبه الموتى بالمياه الهادئة الساكنة التي رأيناها راقدة في سلام الليل.

إن الاستعارة والتشبيه يمثلان تمرد الشاعر على الانطباعات الراكدة. ومن خلالهما يتوقف القمر عن أن يكون ذلك القرص الأبيض الذي لا معنى له ويصبح "ملك الليل" ويصير الجمال "شمعة ناصعة في رحاب هذا العالم المظلم الذي نراه". و"روح أودنيس كنجم ينير من دار الخلود".

واللغة مجازية أولا وأخرا. وليس في وسع أي حديث أن يفعل أكثر من أن يوحي أو يرمز بطريقة شاملة لما يعاني بالفعل.

غير أن اختيار الشاعر للكلمات الواضحة الحسية وربطه لانطباعاتنا مع عواطفنا وعواطفنا مع انطباعاتنا ربما جعل الشعر أقرب إلى جوهر الشيء من أي نوع آخر من أنواع التعبير.

ولهذا السبب لا يستطيع المرء أبدا أن يفسر بالضبط ما تعنيه قصيدة أو حتى أن يترجمها ترجمة دقيقة أو كاملة. وبالمثل قد يتعذر علينا أن ننقل إلى لغة الكلام المذاق الحقيقي لثمرة الكمثرى أو ملمس جلد خوخة. أن مثل هذه المحاولة في تفسير الشعر وشرحه تؤدي إلى ضياع الموسيقى التي تمنح القصيدة قوامها وكلماتها التي تكون عناصرها النوعية وسياقها الذي تنفرد به، كما تؤدي إلى فقدان الاستعارات التي ترفع من حدة الشيء الموحي به فعلا. أن القصيدة هي "الكلمة" وقد صارت "جسدا". وربما كان من الأفضل أن نقول أنها "الجسد" وقد صار "كلمة". وهنا يتجسد العالم في عقل الشاعر. وفي هذا التجسيد الذي يتخذ قالبا كلاميا موسيقيا وتصويريا يصبح العالم حقيقيا في نظر القارئ الذي أيقظته التجربة وأذهلته.

والشاعر مثل الطفل يحب ألوان الأشياء وأشكالها– وكم من ديوان شعري كتب لمجرد "تخليد الوردة" على نحو أو سواه. لكن الشاعر، على الرغم من أحاسيسه التي تحاكي أحاسيس الطفولة في نضارتها وجدتها، ليس طفلا. فهو ينطوي على مشاعر مهذبة وأحوال نفسية متشابكة ومعقدة لا يتاح لطفل أن يمارسها وأن جزءا من فن الشاعر يبدو في أنه يجعل هذه الأحوال والعواطف حية وحقيقية وقابلة للانتقال إلى الغير متوسلا إلى ذلك بطرق وحيل قريبة الشبه بتلك التي يستخدمها في إحياء الأحاسيس. وكثيرا ما يشبه الشعر بالعاطفة، ولا نقول بالحساسية، لأن قدرا كبيرا من مضمون

الشعر الغنائي في العالم، تعبير عن عاطفة شخصية. أما أن تتواتر موضوعات الشعراء في الميلاد وفي الشباب وفي جمال الأشياء المكتوب عليها الفناء، فهذا راجع ببساطة إلى أن الشعراء آدميون وأنهم يشاركون الآدميين عواطفهم المميزة لهم. وليست قصائدهم التي تتناول هذه الأغراض والموضوعات باقية تنتفض حياة لأن موضوعاتها عامة أو شائعة، وإنما لأن تعبيرهم الفذ في كل حالة، قد نقل إلى القارئ في قوة وحدة خالدتين مزاجا إنسانيا محببا أو محتوما لا مناص منه مثل قول شكسبير:

"أبدا لا تقولي أن قلبي زائف

وأنا الذي كنت أتلظى في سعير البعاد.

فإن بدا سهلا على أن ينفصل جسدي عن نفسي.

لسهل علي أن أنفصل عن روحي الراقدة في صدرك".

كم من رجال وكم من نساء لا قبل لهم بالإفصاح عن مشاعرهم، اختلج وجدانهم بهذه العاطفة تجاه من يحبون. ورغم ذلك يجدون في أنشودة شكسبير هذه العاطفة التي تجمعهم، وقد عبر عنها الشاعر وأداها في بلاغة نادرة ومقدرة مواتية محببة. وربما تعلموا من قصيدة حب –بما لها من واقعية واضحة ملحة– حقيقة حبهم.

والحق أن الشعر هو أنسب قالب من قوالب الكلام وأصلحها للتعبير عن العاطفة، وأن الموضوعات التي تهمل في مجالات التفكير العملي أو المنطقي أو التي تؤدي إلى شرود الذهن، تصبح بذاتها محل انتباه الشاعر وتركيزه. فالشاعر لا ينظر إلى تركيب الماء الكيميائي، وإنما إلى بريقه

ولمعانه. وهو لا يعنيه موضوع البعد الشمسي وإنما الذي يعنيه هو ما يفيض عن الشمس من بركات عميمة. هذا الاحتكاك العاطفي بالأشياء والأناس الذي يتحتم على العلماء ورجال الأعمال بوصفهم كذلك أن يتجنبوه ويهملوه، ينميه الشاعر عمدا ويهذبه. وكما أن القصيدة التي لا حس فيها ليست بقصيدة، كذلك القصيدة التي لا عاطفة فيها ليست بقصيدة. وقد تتفاوت وسائل الشعراء في استمالتنا إلى مضمون عاطفتهم تفاوتا كبيرا. فقد تكون الباطنية كما هو الحال عند "وليام بليك"، وقد تكون العشق المعذب عند "دون" أو الحب الإلهي عند "دانتي"، أو المثالية الثورية أو الأفلاطونية عند "شيللي".. غير أن ما يدفع هذه الصور والموسيقى إلى الاختمار الذي هو بداية الخلق الشعري، قد تكون ضرورة حية ملحة، وقد يكون شعورا انفعاليا كامنا في أعماق الشاعر يرغب في الإفصاح عنه، أو أن يشارك فيه رغم أنه قد لا يستبينه. ولقد أعلى تولستوي في كتابه "ما هو الفن" من شأن الصدق في التعبير بوصفه فضيلة جمالية. ولكن الصدق عنده ذو مفهوم أخلاقي. ومع ذلك فلو نظرنا إلى الصدق من وجهة النظر الجمالية الخالصة لوجدناه فضيلة. ولابد من أن ينتشر في القصيدة نوع من الرغبة المحتدمة. ووظيفة "التكتيك" أن ييسر الوسائل والحيل التي تؤدي بالقارئ إلى أن يحيا في هذه الرغبة.

وقد ينفعل الشاعر بأشياء أو أشخاص أو أفكار. والأفكار تجارب. وربما استطاع الشاعر بفنه أن يجسدها ويبعث فيها الحياة، على حد تعبير هيجل. وفي بيت من قصيدة للشاعر وردزورث يصف فيها قلبه يقول: "أنه فياض بالبشر يرقص مع زهور النرجس". وقد تهز الأفكار القلب حتى

ليكاد يرقص طربا. يقول فون في إحدى قصائده:

"رأيت الخلود البارحة كحلقة كبيرة

من ضوء صاف لا نهاية له."

وهناك مدرسة كاملة من الشعراء الميتافيزيقيين في انجلترا وإلى جانبهم شعراء آخرون ابتداء من لوكريتيوس حتى ارلنجتون روبنسون ممن يرون الأفكار من زاويتها الحية والتصويرية والموسيقية ومن ثم تبدو هذه الأفكار في شعرهم على هذا النحو كزهرة نضرة أو فتاة صغيرة غضة الإرهاب.

ولقد كان هناك زعم شائع بأن ثمة خصومة بين الفلسفة والشعر، وبين اهتمام المفكر بالناحية التحليلية للأفكار واهتمامات الشاعر الانفعالية والحسية.

ومع ذلك فلسنا في حاجة إلى أن نمضي إلى أبعد من أفلاطون لنستبين كيف تدب الحرارة والحيوية في الأفكار. فقد يمكن نقل الفكرة لا في عبارة اصطلاحية فحسب وإنما في أسطورة أو استعارة. وقد يعبر عنها في صورة حسية كما هو الحال في أسطورة أفلاطون عن الخلود المسماة "فيدروس" عربة الروح في دورتها الخالدة في السماوات. وقد نتعلمها في آثارها العاطفية على نحو ما يفعل لوكريتيوس الذي يمقت الدين ويسعى وراء الحرية التي تخلب اللب وإلى التحرر من مادية الحياة. والحق أن أي شيء كبر أو صغر، حسيا كان أم تجريديا قد يحرك خيال الشاعر. ولو أوتي رحابة في الخيال وعمقا كافيا ربما أمكنه أن يحول رؤى طبيعية كما فعل لوكريتوس، إلى ملحمة شاملة تكمن عظمتها في نبل موضوعها وسموه

الإدراكي. وكذلك في الموسيقى أو الصور الانفعالية التي تبرز فيها هذا الموضوع. والحق أن من النادر وجود العقل الفاحص الحر الذي يجمع إلى هذا المقدرة على اختراع النظم الإيقاعي والصور الشعرية التي هي جماع مواهب الشاعر المميزة له. وحينما تتحد هذه المواهب القائمة بذاتها على ندرتها "فالنتيجة التي يتمخض عنها هذا الاتحاد قصيدة لها ما للكوميديا الإلهية" أو "لطبيعة الأشياء" أو "للفردوس المفقود" من انفعال ومجال متلازمين. وقد يظهر في عصرنا كذلك شاعر يستطيع أن يحيل الصورة المركبة للأشياء ومصائرها التي يصوغها العلم المعاصر تدريجيا- إلى شعر خيالي حسي وشامل يثير خيال معاصرينا ويحرك عقولهم في الوقت نفسه. وليس هناك موضوع شعري في ذاته وإنما توجد مواهب شعرية فقط. وقد ينفق الشاعر هذه المواهب بسخاء على عود من الورد، وقد ينفقها على الكون بأسره والأمر يتوقف على مدى التجربة التخيلية التي في طوق الشاعر أن يمارسها.

أما فن النثر فيقودنا إلى مجال مختلف منذ البداية، ولو أنه قد توجد شقة مشتركة بينه وبين الشعر يصعب معها التمييز بين الحدود التي تفصل بينهما. وفي أكثر قوالب النثر تطرفا نجد أن النثر -كما سبق أن أشرنا- فن تكون اللغة فيه في ذاتها وسيلة وعرضية حيث ما يقال له الصدارة والأهمية أكثر من الوسيلة التي يعبر بها وبمعنى آخر فالنثر في قالبه المتطرف تنعدم فيه صفة الفن أصلا ويصبح مجرد أداة من أدوات الاتصال والتراسل. بل قد يصل في هذه الحالة إلى أن يكون جهازا للإشارة له قيمة عملية أو جهازا من أجهزة البرق أو أسلوبا لصيغ تعبيرية اقتصادية أو بمعنى

آخر يصبح علما لا فنا. وقد يتعذر عند الحد الشعري للنثر تحديد الفرق بينه وبين شقيقه الشعر تحديدا قاطعا. فللنثر كذلك عناصره اللغوية والموسيقية الخالصة التي لا يمكن للكاتب أو القارئ الموهوب أن يعجز عن إدراكها أو مراعاتها. والنثر كذلك، في يد كاتب حساس الأسلوب، يستغل جمال مجرد تجاور حروف الحركة والسكون، ولو أنه قد لا يبلغ في بهائه ما يبلغه الشعر. وللنثر أيضا إيقاعاته، ولو أنها قد تكون أكثر تحررا وحذقا من إيقاعات النظم. وربما كان النثر نوعا أقل انحصارا من الشعر في جوهره أحيانا. وهناك كتاب من أمثال باتر نقرأ لهم من أجل جملهم كما نقرأ لدى كوينسي من أجل صورة وإيقاعاته ورسكن من أجل أسلوبه الذي تشيع فيه الزخارف اللفظية. غير أن كثيرا من الأذواق تنجذب إلى هذه الكتابات، لا لأنها تمثل أجود أنواع الكتابة النثرية وإنما لأنها فن ملتبس غامض.

ولأن النثر يتميز بالتنوع والمرونة وانفساح مجالات التعبير أمامه، فإنه يصبح وسيلة لفن يتخذ من عنصر الأسلوب عاملا مساعدا فحسب. فالمقال الطويل قد يتطلب من المرء أن يتريث ليتفهمه كقالب أدبي تلقي فيه الأفكار والخواطر تعبيرا شخصيا يكاد أن يكون غنائيا ولكنه أقل فصاحة من الشعر. وهو شبيه بالشعر الغنائي من حيث هو تعبير منفرد عن قوة إدراك أو ذوق، نصف المعنى فيه يرجع إلى طريقة صياغته.

ولا شك أن القصة –كقالب من قوالب النثر– لتنهض مثلا جوهريا واضح الطرافة يمكننا أن نستخلص منه طائفة من المبادئ الجمالية العامة. فهي أنصع الأمثلة على الإبداع الخالص، وهي تلقي ضوءا كاشفا على

ماهية العملية التخيلية بأسرها. فكل تجربة، ابتداء من أبسط مظاهر الإدراك الباطني للأشياء، نوع من القصص. والحق أننا لا نبصر الأشياء وإنما نبنيها من المؤثرات (المنبهات) العشوائية للخاطر والعادة. وليس من المبالغة في شيء إذا قلنا أن الشغل الشاغل لخيالنا هو ما نراه من مقاعد ومناضد وأشجار ومبان وما شابه ويزودنا توارد التجربة بالمادة التي نبني بها الأشياء الثابتة المحيطة بنا. والحق أن تصورنا للعالم ما هو إلا بناء معماري قصصي. والأوضح من هذا –ولو أنه لا يبلغ درجة القطع– هو أن معرفتنا بالغير حتى بأقرب الأصدقاء إلينا وأوثقهم صلة بنا، ليست سوى قصة ننسجها أو رواية غير مترابطة الأطراف نخلقها من الحقائق الجزئية لاتصالنا بهم، ومن الشائعات والأحاديث المبعثرة التي نصنع منها الصورة الوهمية المستقرة إلى حد ما لما نسميه خليلا أو صديقا.

وكل معرفتنا صورة خيالية أو قصة غير مكتوبة. والكاتب القصصي يلجأ على نحو أكثر تبصرا وعمدا إلى حشد التفاصيل في المؤخرة، وتصنيف الحوادث في تاريخ متسلسل، وتنمية الفعال والمشاعر والأفكار إلى شخصية. وهو يخلق عالما يعادل في يقينه العالم الذي خلقه الله إن لم يكن أكثر وضوحا، فشخصية توم جونز، أو دافيد كوبرفيلد، أو أنا كارنينا ذات وجود أوضح وأثبت من وجود هؤلاء الأشخاص الذين لا نعرفهم معرفة تامة والذين قد يكونون جيراننا. وشخصيات الرواية لا تكتفي بالوجود في عالمها الخاص، بل أن عوالمها هي الأخرى تؤكد وجودها. أن المجتمع الروسي الذي عاشت فيه أنا كارنينا حياتها المبهرة المفجعة. قد طوته إلى غير رجعة تلك التغيرات والظروف التي صاحبت قيام الحرب

والثورة، ومع ذلك فإن هذا المجتمع، والأفكار المشاعر والتصرفات التي تقاسمها أفراده باقية حية إلى الأبد. والحق أن تولستوي لم يكتف بأن يصور في روايته حضارة بل خلق منها حضارة.

والسبب الرئيسي والبسيط في أن القصة تروق لنا، هي أنها تمكننا من المشاركة بخيالنا من مصائر هذه الكائنات المخلوقة دون أن ندفع ثمن انتصاراتها أو خيبة أملها من أعمارنا أو بالتعرض للهزيمة. ونحن نتحرك معها في عوالم لم يسبق لنا مشاهدتها، ونمارس ألوانا من الحب لم يسبق لنا معرفتها. وهذا الدخول في حياة أرحب وأكثر تباينا من حياتنا، يمكننا بدوره من تقدير حياتنا حق قدرها، ويساعدنا على أن نحياها على نحو أكثر حدة وتركيزا. ومن المستحيل أن نذكركم من الكتاب القصصيين يعلمنا كيف ننظر إلى رفاقنا في الإنسانية، وكيف نتأمل طرائقهم الخاصة في التكهن الفاجع بمستقبل حياتهم. والكاتب القصصي على وجه من الوجوه هو فيلسوفك الصادق، لأن حشد أي مجموعة من الناس في قصة يتضمن رأياً في المصير وفلسفة للطبيعة. وأن أقل القصصيين ظهورا بمظهر المتفلسفين يشير فيما يكتب إلى صورة العالم كما يراه، عالمه هو من خلال اختباره للأحداث والبناء الذي يصنعه من الظروف. وحيثما كان القصاص فيلسوفا من طراز كتابنا المعاصرين أمثال توماس هاردي وأناتول فرانس وتوماس مان، فإنه يكون أكثر خصبا وحيوية فيما يكتب من أولئك الفلاسفة الأكاديميين؛ وهم يضمنون آراءهم أو يعبرون من خلال شخصياتهم عن تقييم كلى للوجود ويسجلون هذا التقييم مع الصورة الشاملة للتجربة الإنسانية بأسرها وهم لا يكتفون بإصدار أحكام على

العالم وإنما يخلقون عالما. ومن العسير أن نعثر في الفلسفة المعاصرة على صورة للكون أكمل وأشمل من تلك الصورة التي يرسمها القصاص الذي طاف عقله بالأبدية وجالت عيناه وخياله بمسارب الزمان.



الفصل الرابع

الشيء والعين والفنون التشكيلية

ليس العالم موجودا لمجرد أن نتحدث عنه، بل لكي نرقبه كذلك. ونحن لا نملك فقط ألسنة لنتحدث بها وآذانا لنسمع، ولكننا نمتلك عيونا لنرى ونبصر. وقد ركبت الآذان فينا كما رأينا لا لكي تعطينا مجرد موسيقى أو أصوات خالية من المعنى، تكفي في حد ذاتها لإمتاعنا، بل هي تمنحنا كذلك الأصوات كرموز وعناصر ذات دلالة. وقد تبدو الأشياء كذلك للعين وكأنها رموز جامدة لا تعبر عن شيء كما تبدو أحرف الكتابة فوق صفحة من الورق أو كاللغة الخاصة التي قد يكتب بها موضوع عملي أو رسالة علمية. والأشياء المحيطة بنا تؤلف بالنسبة للعقل العملي المتعجل مجرد تتابع من رموز. يقول "روجر فراي" في كتابه "الرؤية الصورة ": "أننا لا نستخدم في عملية الرؤية التي نمارسها أثناء اليوم أبصارنا بأي معنى جمالي على الإطلاق. ونحن نبصر ذلك القدر من الأشياء الذي يهمنا أمره ويفي بأغراضنا. أما الجانب التشكيلي من المنظور من لون وخط وشكل وحجم فهذا ما لا نراه على الإطلاق".

غير أن الألوان والأشكال تستوقف الأنظار بدرجات متفاوتة. يقول علماء النفس: أننا جميعا نستجيب للمنبهات الحسية استجابة آلية. ومع ذلك فالاستجابة عند معظم الناس مجرد شيء بدائي، وهي لا تعدو أن

تكون اختلاج عضلة أو ثوران عصب حسي لا يكاد يلحظ. أما الرسام أو المثال فيحيل أحاسيسه إلى استجابات حركية ثم يجسد تلك الاستجابات على لوحة أو في قطعة من الرخام. وكذلك المشاهد الذي يتأمل عملا من أعمال الفن التشكيلي يستوقفه ويثير اهتمامه ما فيه من قيم تشكيلية مميزة له أو بمعنى آخر ما فيه بالفعل مما يهم العين.

أما أن الفنون التشكيلية تنطوي على قيم أخرى غير تلك التشكيلية، فهذا ما سوف يتاح لنا أن نلحظه حالا. فالعين هي دائما عين كائن حي. وقد تثير المرئيات الخيال على نحو ما تفعل كلمات النثر أو الشعر. فالشكل واللون هما شكل ولون لشيء ما وهذا الرسم الذي يبدو للعين في اللوحة هرما هو "عائلة مقدسة"، وذلك القطع الأهليلجي وجه. وذلك الرذاذ الأحمر ثوب أو الجزء المتسع في منظر غروب. وترتبط الأشياء المرسومة في صورة برصيد العواطف البشرية بأسرها والعين التي تبصر هي عين كائن حي ترتبط عيناه بشيء أكثر من مجرد جهاز بصري، وله اهتمامات غير تلك الاهتمامات الجمالية الخالصة. ولهذا فإننا نجد أشخاصا يبدو لهم الرسم دائما وكأنه شعر واضح وضوح الشيء المرئي، ولم يدربوا ولم يهيئوا أنفسهم للاستمتاع بما هو قائم أمام العين في بساطة وجلاء. أن الاستمتاع التشكيلي الخالص لصورة يقتصر على الخطوط والألوان المنقوشة في لوحة، وعلى الأشكال والكتل في النحت، وعلى المساحات والأحجام في العمارة. وبالنسبة للعمارة تدخل اعتبارات المنفعة في الاستمتاع الجمالي ذاته كما سوف نرى حالا. ولكن المنفعة مجسدة في البناء. أن العين تراها منفعة أكثر منها شيئا يتصور أو يتخيل.

وأول خطوة في طريق التذوق والتقدير الجمالي للفنون التشكيلية هي استرجاع العين سذاجتها وسرعة تجاربها مع الاندماج لحظة المشاهدة في موضوع الرؤية والتصوير في نظر الكثيرين مجرد تصوير فوتوغرافي باللون أو مجرد رسم صورة ذات خطوط واضحة وجميلة. ولكن محب التصوير والنقش على هذا الوضع لا يهتم أساساً بالرسم على الإطلاق. أنه يهتم بما يستطيع رؤيته وبما في طوقه أن يستمتع به النظر. وهذا الاهتمام ينصب في المحل الأول على اللون والخط والكتلة. وقد يكون مما لا طائل تحته أن نناقش فن التصوير بالكلمات. وربما منيت محاولة التعبير عن إحدى مقطوعات باخ الموسيقية في صيغ منطقية بالفشل كذلك، لأن التأثير النوعي والجاذبية التي تنفرد بها مختلف التكوينات اللونية ترجع بالضبط إلى طبيعتها الذاتية وإلى الشكل التي تبدو فيه للعين. ولا يكفي للإعراب عن هذا التأثير وتلك الجاذبية الالتجاء إلى وسيلة اللغة أو أداة الكلام. والتأثير الذي ينعكس من الصورة يشبه التأثير الذي تحسه النفس عند رؤيا الله على حد تعبير الصوفيين من حيث كونه تأثيرا يستعصى على الإفصاح والإبانة. وكل ما في طوق المرء أن يفعله هو أن يوضح بطريق غير مباشر نوع المتعة التي يثيرها التصوير فينا. ويعبر دي ويت باركر من هذه الفكرة ببراعة في كتابه "مبادئ علم الجمال" بقوله:

"لا يكفي أن تحركنا الصورة عن طريق الوجود التعويضي لشيء مثير مرسوم في لوحة، بل يجب أن تهزنا على نحو أكثر فورية عن طريق مخاطبة الحس مباشرة. فالتصوير الذي يقدم لنا شيئا يشابه البحر مثلا يستولي على مشاعرنا من خلال ما يملكه البحر من قوة وسلطان على نفوسنا.

ولكنه لا يصيب هذا الهدف بسرعة مثل صورة لنفس الموضوع تبهرنا بما فيها من خضرة وزرقة وخطوط متماوجة. فالأولى تستميلنا من خلال الخيال، والثانية من خلال الخيال والحواس معا".

والألوان مثل الأنغام وظائف للاهتزازات الضوئية والصوتية. الاختلاف في درجة اهتزاز الأثير يؤدي إلى فروق في اللون. ولهذه الألوان المختلفة صفات نوعية وتأثيرات عصبية ذاتية. وهي أشبه بالأصوات والأذواق والروائح من حيث أنها تستعصى على المحاكاة والنقل إلى مصطلحات أخرى. فبغض النظر إذن عن أية فروق في الاقتران والتداعي، فلفروق اللون ذاتها آثار نوعية من حيث المتعة أو الألم الطفيف ومن الثابت أن في اللون تنافرا كما في الصوت وثمة ألوان ساطعة وحادة مثل الأرجواني والبنفسجي. وثمة ألوان هادئة رقيقة مثل بعض الأصباغ الزرقاء الخفيفة. وقد حاولت منظمة اللون منذ بضع سنوات مضت أن تصنع من اللون فنا مجردا، وحققت في ذلك غير قليل من النجاح يشبه تلك المحاولة التي تمت في الموسيقى بجعلها فنا لحنيا مجردا. وهناك بعض الأشخاص الذين يتمتعون بحساسية زائدة أكثر من غيرهم لفروق اللون الخفية. وربما توقف جو اللوحة وسحرها على ما قد يتمتع به الفنان من موهبة في استغلال هذه الإثارة العصبية الأولى التي تحدثها مختلف التكوينات اللونية.

على أن الألوان لا تبدو لنا في تجربتنا العادية مجرد ألوان تراها العين، بل هي ترتبط بأحاسيس وذكريات سارة أو مكدرة. فالأحمر يرتبط بالدم، والأزرق بالسماء. والأصفر بضوء الشمس والصيف، والأسود بالحزن، والرمادي بالخريف أو الاكتئاب. ولما كانت أحاسيسنا وذكرياتنا مترابطة

ومتداخلة على هذا النحو فقد تحدث ألوان الصورة بطريقة مبهمة آثارا محتدمة من خلال هذه الترابطات التي لا نكاد نستبينها. فاللون كما تراه العين وما يثيره في الخيال، كلاهما سمات ضرورة في تأثيرها الجمالي.

والحق أن المرء قد يعشق اللون في ذاته ومن أجل ذاته كما يبدو في الحرباء أو في نظارة ألوان الجميلة أو كلون السماء أو الرمان أو البحر وقد يندمج المرء فيه اندماجا تاما كما يحدث لدى الاستماع إلى نوع سام من أنواع الموسيقى. وربما كان اللون حقا هو كل ما يستولي على الحس في فن الزجاج والملون والطنافس والأحجار الثمينة. ولكن اللون في التصوير قلما يتذوق أو يستمتع به في حد ذاته وعلى حدة. أنه يبدو كبقعة في تكوين أو بناء، وهو محدد بخطوط، وهو الذي يعطي نبرة للأشكال. وحتى في التصوير الفينيسي عند تيشان وتنيوريتو على سبيل المثال حيث اللون هو مركز إبداعهما ومفخرتهما، نجد أن اللون لون لشيء ما، كما نجد في رسومهما بناء وتكوينا كما أن فيه اختلاجا ونبرات "أن التصوير اللوني ليس برقشة يقصد بها مجرد التفوق على منظر غروب الشمس وإنما هو وهم تجربة وخيال أكثر ثراء وخصبا، يرمي إلى التألق والزهر على الواقع".

أن التأثير الذي يهدف إليه اللون هو خلق نوع من التوافق التشكيلي واستحداث جو بصري، ومن ثم تصبح الأشياء المرسومة في التصوير اللوني خاضعة لضوء وصبغة خاصتين، كما تصبح عناصر في جو بصري.

والواقع أن اللون من وجهة نظر واحدة إلزامي أو حتمي في التصوير اللوني. فالأشياء تمثلها خطوط، والتصوير يتألف منها. أن اللون يعلي من

عملية الرؤية ويمنحها حدة وحيوية وعمقا. ولكن العين حين تبصر تقوم بعملية تجميع، وتركيب هذا التجميع يصبح ممكنا خلال القوالب والأشكال التي تصوغها الخطوط.

وللخطوط كذلك تأثيراتها الفرعية مثل الألوان ونحن نتحدث بأسلوب دارج عن الأشياء الجميلة فنقول أنها "مريحة للنظر". وأن توازن الأجزاء التي تتألف منها الصورة، وتناسقها، وما في الخط المنحني من سلاسة، وما في الخط المستقيم من حسم، كلها تسهم في متعتنا الجمالية وتؤدي إليها. وأن للأنماط الخاصة من الخطوط المنثلمة والمتكسرة والمصقولة أو المتماوجة، والدوائر والخطوط الاهليجية مثل ما للنغمات العالية والمنخفضة، وأصباغ اللون الحادة والكابية وقيمه، ارتباطات عصبية فريدة. والخطوط في التصوير، مثل الإيقاعات في الموسيقى، هي في ذاتها موسيقى. ويمكن إيضاح هذه الحقيقة بتجربة مع بعض الأعمال الفنية مثل الحفر والنقش حيث لا يوجد تأثير لوني، أو بتجربة مع نوع من التصوير وبصفة خاصة الفلورنسي منه حيث نجد أن اللون ذو تأثير ضعيف أو ثانوي. ورؤية خط لدى ذوي الحساسية للأشياء التي تجذب النظر يعني التحرك معه ابتداء، والاندماج في المنظور المجرد لتكويناته الإيقاعية.

وهكذا وبغض النظر عن أي عنصر آخر مما نستعين به الوسيلة الجمالية، فإن الامتدادات الرأسية في الفن القوطي، والخط الأفقي السائد في البناء من عصر النهضة، والخطوط الراقصة في أوعية الزينة الإغريقية، أو التصلب الهيكلي في فن التصوير القديم- كلها عناصر مباشرة وجوهرية في المتعة الجمالية. وثمة أساس للاعتقاد بأن تأثير الخط بوصفه خطا في

التصوير هو أنه صورة بديلة للمس، كما أنه بديل عن العاطفة. وبعض فلاسفة الجمال يميلون إلى استخدام تعبير "تسرب الانفعال (Empathy) في وصف مصدر المتعة التي يحسها الناظر إلى الخطوط في فني التصوير والنحت. ويقصد بالمصطلح (Empathy) أو (Einfuehlung) ذلك الاتجاه أو الميل من الجسم ليمارس في توتراته العصبية وحركاته الابتدائية ما يلحظه من الأشكال الخارجية ونحن نكاد نتحرك في الواقع مع الخطوط المرسومة في الصور. فالإيقاع المكسور من اللوحة يكسر فيض إدراكنا الحسي وتدفق شعورنا، كما يكسر استجابتنا الدفعية الحركية. والخط السلس المتماوج يفك التوتر وييسر إدراكنا وردود أفعالنا التي لا تستبين لنا تماما، كما أنه يجلب السرور والبهجة.

وكما أننا في الأدب نعيش في صفحات القصة نفس حياة شخصياتها المتخيلة، هكذا في فن التصوير ربما أمكن القول بأننا نعيش حياة الخطوط المرسومة في اللوحة أو المحفورة على الرخام. وأن تأثير "الانفعال المتسرب" ليبدو في أوضح صوره في النحت. فهنا نحس وكأننا في حالة توازن في الحركة وفي راحة مع رامي القرص، وتأخذ عضلاتنا في التوتر مع ما في بعض الأشكال التي نحتها ميكايل أنجلو من توتر وعذاب. و لقد ألمح والتر بايتر ذات مرة أن كل فن إذا كان موفقا يستغل مادته الذاتية ومصادره الفنية النوعية. والمتعة التي نستمدها من التصوير مستقاة من العين، ذلك الجهاز الذي يخاطبه التصوير بالذات. ومن ثم فالنقاد والمعاصرون منهم بصفة خاصة يؤكدون –على نحو ما يفعل ألبرت بارنز بإسهاب وإقناع في كتابه (الفن في التصوير)– القيم الأولية والتشكيلية في فن التصوير. وهذا

الكلام يصدق كذلك على فن النحت. وليس ثمة سبب من وجهة النظر المنطقية يمنع التصوير من أن يكون مثل الفن الموسيقى فنا مجردا تماما، تكون عناصر الخط واللون والكتلة فيه هي كل ما يستولي على الاهتمام، أو كل ما يتوقع أن يؤدي إلى متعة المشاهد. ولا يهم على الإطلاق من وجهة النظر المتطرفة هذه إن كان موضوع الصورة أو تكوينها مريم العذراء ومجموعة من القديسين، أو وعاء من الفاكهة أو مجموعة من الآنية. وبالمثل فإن الصورة بوصفها فنا تصويريا لا يهمها المغزى الأدبي أو الإنساني على الإطلاق. على أن الناقد المعنى بدراسة القيم التصويرية في الرسم لا بد وأن يهتم اهتماما بالغا بالتخطيط الهندسي لكوين الصورة. وبمعنى آخر بتوزيع الألوان على المساحة بغض النظر عن الأشياء المصورة ولا شك أن هناك نفرا من المتطرفين وسط النقاد المعاصرين للرسم يتنبأون بفن لا يعبر عن أشياء مهما تكن، ويرتكز الاهتمام فيه على ما يخاطب العين بصفة مباشرة لأنه لن يكون هناك شيء مصور يصرف الانتباه والخيال.

والقول بأن عين المشاهد وانتباه الرسام يجب أن يتركزا على قيم تشكيلية خالصة قول لا جدال فيه، وإلا لأصبح فن التصوير قالبا عاطفيا من الشعر المرئي. فالعين هنا لا ترنو إلى شيء خارجي وإنما هي تتركز على تأملات عرضية داخلية. وتصبح متعة التصوير أدب أولئك الذين لا يعرفون كيف يقرأون. أما أن يصبح التصوير أصلا فنا مجردا خالصا يقوم على اللون والشكل فحسب، فأمر مشكوك فيه للغاية. والحق أن هناك أسبابا معقولة وجمالية خالصة تؤيد هذا الذي تقول. فالأشياء التي يعني بها الإنسان ويألفها، ذات ميزة جمالية من شأنها أن تأسر انتباهه. والصورة لا

تفقد أصالتها لأن موضوعها وجه طريف من الناحية الإنسانية أو منظر طبيعي قد يجد المرء فيه سلاما وحرية أو بهجة. وكل ما على الرسام والمشاهد أن يتذكر أن الموضوع ليس هو الذي يخلق الصورة، كما لا يجب على الرسام أن يعتمد على التأثير الإنساني في الصورة، كبديل عن المتعة الجمالية. إذ لا بد أن تحقق الأشياء المعروضة في الصورة قيمة تصويرية ذاتها. فما هو لطيف من الناحية الإنسانية يجب أن يصبح من ناحية التأثير المباشر لكل من اللون والخط بهيجا من الناحية التشكيلية. لذلك فإن المشاهد الساذج الذي يشكو من أنه لم ير وجها أو منظر غروب يشبه ما في الصورة إنما يقول صدقا. لكن الصدق الذي يقوله لا يحمل اتهاما للصورة من الناحية الجمالية. فالفنان لا يسعى إلى نقل الطبيعة نقلا فوتوغرافيا وإنما الأحرى أن نقول أنه يحاول من خلال مصادر فنه أن يحول مظهرا من مظاهر الطبيعة أو العالم الإنساني إلى موضوع طريف بما فيه من أشياء تجتذب العين، ويعبر عن تأثره التخيلي الكلي بما شاهد لا بما هو موجود على نحو محايد وموضوعي. فتألق اللون الذي يستحيل وجوده في الطبيعة قد نجد ما يبرره من الناحية الجمالية. وموضوع مؤلف من خطوط لم يسبق لأي منظر طبيعي تضمنها ربما استطاع أن يجعل هذا المنظر الطبيعي حقيقيا على نحو جمالي إن لم يكن حقيقيا من ناحية أدبية. وربما كان تحريف الطبيعة وتغيير ملامحها أمرا ضروريا في أجزاء الصورة.

والرسام لا يسعى في إذلال لمحاكاة الطبيعة، وليس هو بالمنطق الذي يعمد إلى إعطائنا نسخة طبق الأصل من الواقع. والمهم في كل هذا هو الحقيقة الجمالية، أي الصفاء الحسي والمتعة التشكيلية التي يحس بها الفنان

في لحظة معينة من لحظات الرؤيا فيجسمها في الحجر أو على لوحة. والفنان يصل إلى هذه الحقيقة من خلال اللون والخط. على أن ما يبرر أية تكوينات قد يصنعها الفنان أو الرسام من عنصري الخط واللون هو بنوع خاص ذلك الجمال التصويري الذي تنتجه وما فيه من تركيز وصفاء. ومن ثم فأفضل صورة لإنسان ما قد لا تكون بالضرورة أصدقها بالمعنى ا لحرفي للكلمة. إذ ربما وجد الفنان في وجهه ألوانا لم تكن الطبيعة قد وضعتها فيه من قبل.

وقد تكون خطوط فكه (صدغه) على نحو لا يتاح لأية صورة فوتوغرافية أن توضحه. ولكن الصورة التي يضعها الرسام مع ذلك قد تجعل الرجل أبهى وضوحا لأصدقائه أو لأولئك الذين لم يعرفوه من قبل. وربما كان تحريف الطبيعة وتحويرها جزءا من المهارة الفنية للرسام، يستخدمه ليصوغ منه صورة ذات حسن يستوقف النظر، حسن لا ينبع من المطابقة أو التشابه مع الواقع، وإنما صورة يرتاح الناظر إلى استجلائها وذات واقع جمالي محسوس.

والحق أنه ربما جاز القول بأن الأشياء المرسومة في الصورة أقرب إلى أن تكون عناصر حقيقة منها محاكاة صارخة للعالم الواقعي. وهذه الحقيقة ليست سوى التصوير ذاته. ووحدة ذلك الكون المصور هي الضوء الذي يغمر الرسام فيه جميع الأشياء التي تقطن ذلك الجزء من المساحة المحددة بإطار ونعني بها الصورة. أن بناء هذا العالم هو في صورة ذلك التوازن المتناغم والتكامل القائم بين الألوان والخطوط والكتل الذي ارتآه الفنان لنفسه وأشرف على تنفيذه. وهكذا يصبح ذلك العالم الملون الصغير

موضع تقدير لا من حيث درجة تصويره لجزء من العالم خارج عنه، وإنما بقدر ما يكون واضحا وضاء ومنظما في صورته التشكيلية الخاصة به المؤلفة من لون وخط وجوه التصويري الخالص. ونحن نلقي في أية صورة من أعمال الرسام جورجوني أو حتى في أي من أعمال رسام المدرسة الفينيسية أن الضوء النفاذ الذي يبدو أن الأشياء تتنفس فيه هو الذي يعطي رسومهم وحدته النغمية. أما لدى المدرسة الفلورنسية وعند كثير من الرسامين المعاصرين فالبناء الذي يكاد يكون منفصلا عن موضوع الصورة هو الذي يؤلف جوهر وجودها التصويري، والمتعة التي تنسال منها هي متعة الشكل أو القالب، وهي هنا عبارة عن عملية ترتيب وتجميع الأشياء المنظورة.

إما أن الرسم نوع من الشعر أو أن له نوعه الخاص من الشعر، فأمر لا يقبل الشك أو الجدل. ومع ذلك فلا يجب الخلط بين شعر الفنون التشكيلي وشعر الكلام. فما هو شاعري في الرسم ليس أي موضوع بحث أدبي. وليس رجال البلاط الرعويين في لوحات "واتو" هم الذين يجعلون رسومه شعرا تصويريا مطليا بالمينا. وإنما يرجع هذا الانطباع إلى أن "واتو" قد ترجم هؤلاء الرجال –رجال البلاط– إلى مزاج لوني وخطي، وأن شئت فقل أنه جسدهم في هذين العنصرين. وما شعر التصوير سوى خط ولون ذي ترجيع تخيلي مبتدع يستهوي الناظر ويؤثر فيه، وحلم أو طيف يماثل في بعض وجوهه أطياف الكلمات والإيقاع، وإن يكن له مع ذلك استقلاله وتميزه الذي يفرقه عن الشعر تفرقة واضحة. فتلك الألوان الصافية الزرقاء أو الصفراء أو الحمراء أو السمراء أو تلك الظلال الهابطة هنا وذلك الخط

الممتد هناك، ثم هذا التركيز على الكتلة هنا، في صيغ تعبيرية مثل تلك تعيش العين لحظتها، وفي صيغ مثل تلك كذلك ينضبط الخيال الذي استثير استثارة تشكيلية. وقد تدفعنا الوجوه الناطقة بالأسى في صور "رامبرانت" ونبلاء "الجريكو" وشباب الارستقراطية في رسم "برنرينو" الفرنسي، إلى الاستغراق في التأمل. غير أننا إذا كنا نتطلع حقيقة إلى الصورة لبدأ هذا التأمل مصورا، ولكان تأملا يحدده ما هو قائم ليرى.

والاعتبارات العامة التي تسري على التصوير تسري على النحت كذلك. ولا مجال هنا لدراسة تلك الاعتبارات الفنية الخاصة التي تهم ذلك الفن، وإنما هناك وجه أو وجهان في النحت يجعلانه أكثر من فن متمايز من الناحية الفنية فموضوعه ومادته يتناولان الجسم الإنساني بصفة أساسية باعتبار أن الجسم الإنساني في نظر الأناسي هو أطرف الأشياء الإنسانية وأجملها تصورا. لذلك فقد يكون للنحت جاذبية مزدوجة: الجاذبية التشكيلية النابعة من فتنته الحسية، ثم نقل تلك المواقف الأدبية والنوايا المنطقية والترابطات التخيلية للنوع الإنساني المألوف أو المحبوب وترجمتها إلى صيغ وقوالب تشكيلية ومرئية. والوجه المنحوت تقر له العين ويستملحه النظر ويثير مشاعر التعاطف العضلي والتوتر العصبي والراحة، ويوقظ الرغبة في اللمس. والشعور باللمس بداءة، ولكنه كذلك وجه إنساني أخاذ بما يبعثه من ذكريات العزة البطولية أو العظمة المعنوية أو الجمال الغض أو القوة مثل أبطال الإغريق أو آلهتهم أو شبابهم الرياضي. وفي النحت يصير عقل الإنسان متجسدا على نحو مرئي، وكذلك إرادته ورغبته. فالشكل المنحوت من كتلة من الرخام أكثر من مجرد شكل

رخامي، أنه مثل أعلى مختار للإنسانية، مخلد في الصخر.

لهذا السبب ولغيره يتطلب النحت نوعا من عظمة الموضوع. وقد ازدهر النحت في عصور كان الناس فيها يعيشون عيشة العظمة والأبهة أتاحت للفنان موضوعات رفيعة الشأن كما حدث في أثينا القديمة أو في إيطاليا في عصر النهضة. وبغض النظر عن أن النحت تجسيد تشكيلي للشكل الإنساني وكافة إمكانيات التعبير التخيلية التي يوحي بها الشكل الإنساني، فللنحت مشاكل أخرى غير تلك التي يواجهها التصوير. بل وتزيد عليها. فالتصوير يرى من جانب واحد، أما التمثال فيرى نظريا من وجهات نظر لا حد لها. ولابد للتمثال من أن يعرض موضوعا طريفا من أية زاوية ينظر منها إليه. على أن النحت لا يعتمد على مصدر اللون إلا في حالات نادرة، وإنما يعتمد في تأثيره على الخط والكتلة. وهو يوقظ غريزة اللمس بصفة خاصة. وأن صفة المسطح المنحوت سواء أكان برنزا أم رخاما، وسواء أكان خشن الملمس أم ناعما، ذو أهمية جمالية بالغة. ولما كان النحت يتناول الأجسام العارية ويكاد يقتصر عليها فلابد وأن يبدو في حضارتنا على الدوام فنا مترفعا يمثل نوعا ما زمنا غير زماننا. فحيثما عالج النحت موضوعا من تلك الموضوعات التي تنبني على المثل المنفرد كنموذج، فإنه يعود القهقري ليستوحي ضربا من ضروب النحت التي كانت شائعة في عصر النهضة. وإذا ما تناول النحت النموذج الكوني الذي يمثل الجنس بأسره فإنه يستوحي الفن الإغريقي. أنه فن جميل، ولكنه نصب تذكاري مقرور يعود بنا إلى حضارة غربت شمسها وانتهت. إما أن فنا جديدا للنحت قد ينشأ ليعبر عن مرئياتنا وعن معاصرينا وعن الأشياء

التي يرونها، فهذا ما تشير إلى قيامه بعض مدارس فن النحت التجريدي الجديدة.

ومع ذلك فليس هناك مثل يوضح المبادئ العامة التي ينطوي عليها الإبداع والتذوق الجمالي أفضل من فن العمارة. فهو في روائعه الأكثر انطلاقا وإلهاما، له ما للتصوير من لون وخط، وما للنحت من طابع زخرفي وأثري، وما للشعر من قدرة على الإيحاء والإقناع. وقد يجتمع في كاتدرائية من الطراز القوطي أو معبد يوناني أو برج معهد علمي حديث أو مؤسسة صناعية أو قنطرة كل ما في الفنون من مفاتن فيما عدا الموسيقى –(ومع ذلك فقد قال شليجل أن العمارة موسيقى مجمدة)– ويتخذ لنفسه واقعا مكانيا وقدرة على الإيحاء والتأثير لا تستطيع الفنون الأخرى أن تدعيها لنفسها، أو تطاولها فيه. والعمارة في الوقت نفسه، خلافا للفنون الأخرى، لا يفوتها أو لا تسمح للمعماري أو البناء أن يفوته، أن البناء له نفع، كما أن له مظهرا، وأنه ليس مجرد زينة في منظر طبيعي، بل هو بناء يستخدمه فرد أو مجتمع لوظائف خاصة تشترك مع أشياء أخرى في تقرير شكله ومظهره. ومن ثم فالعمارة فن غامض مزدوج ودقيق، يقع عند الحدود الفاصلة بين الجمال والمنفعة. وهو يكون جزءا كبيرا من بيئتنا التي نعيش فيها كل يوم، حتى أننا كثيرا ما ننسى أنه فن. كما نسي مسيو جوردان في مسرحية موليير أنه كان يتكلم نثرا طيلة حياته. فنحن محاطون بمبان منها الجميل ومنها القبيح. ثم أننا نعيش فيها ونقبلها ونعترف بها. فإذا كان ثمة من يكيف استجابتنا الجمالية، فهو فن العمارة. فالرسوم يمكن أن تختفي داخل المتاحف. وقد لا تقرأ الأشعار، وقد لا تسمع الموسيقى، أما المباني،

وعلى الأخص ذلك النوع الذي يقوم أثرا تذكاريا فلا بد أن يراه أولئك الذين تفرض عليهم المهنة أو الاعتياد أن يمروا بها. وقد ذكر أحدهم أن الأطباء يوارون أخطاءهم، أما المعماريون فيظهرونها، والقصد من ذلك أن البناء أو المعمار لا يمكن أن يخفي على العين بحكم طبيعيه.

وهناك محل للقول كذلك بأن العمارة فن مشروط إن لم يكن محددا. فهو كثير النفقة فضلا عن أن إنتاج الخيال المعماري صعب التنفيذ. أما الشاعر والموسيقي والرسام فحاجتهم إلى المواد والأفراد أقل من حاجة المعماري إلى حد بعيد جدا. على أن قولنا أن الفن المعماري غامض، ليس من قبيل تحديد صفته بقدر ما هو ترسيخ وتأكيد لجماله. والقول بأن البناء يجب أن يرون الخيال ويخاطبه فيما يتعلق بصلاحيته لأداء وظيفته، إنما يعطي الجمال المعماري بعدا إضافيا. والبناء لا يستهوي الخيال بمجرد حجمه وشكله ولونه، وإنما بمطابقته للغرض الإنساني والاجتماعي منه. فقلعة من تلك القلاع القائمة عند نهر اللوار في فرنسا أو أحد مساجد القسطنطينية، أو محطة من محطات السكك الحديدية في نيويورك، إنما تكتسب جمالا مضاعفا من خلال التجسيد الصريح الواضح للحياة التي يحياها الناس فيها أو التي تخدم أغراضها.

ومع ذلك فالمبنى منظر تبصره العين أولا وأخيرا. وهو عبارة عن مسطح –مثله مثل اللوحة التصويرية– من أية زاوية تنظر منها إليه. وتشابهه من هذه الناحية مع التصوير يفرض عليه أن يكون طريفا ومرضيا من حيث اللون والشكل. على أن الشكل هو المهم في المعمار، فيما عدا تلك الأمثلة النادرة الميلودرامية من الواجهات المصطبغة بألوان كثيرة التي

نجدها في بعض الكنائس الإيطالية في عصر النهضة. فواجهة أي مبنى يجب أن ترى كوحدة، بشرط أن تتنوع هذه الوحدة على نحو يكفي للاستحواذ على الانتباه. ولابد أن يكون طراز المبنى واضحا وضوحه في معبد يوناني أو في منظر داخلي لبيت من الطراز القرطي. ولكن الطراز يجب أن يزكو ويتنوع كما يزكو ويتنوع المعبد اليوناني برءوس الأعمدة، وكما تزكو وتتنوع كنيسة من الطراز القوطي بالنقش الزخرفي. أن الجمال المعماري ومركز الاهتمام الجمالي الذي يثيره، يتأرجح في الحقيقة بين الحلية (الزخرف) والطراز، ولو أنه بالنسبة للمعمار الذي يبدو أثره عظيما وواسع المدى، نجد أن الطراز هو صاحب الغلبة دائما. والمهابة التي يتركها البناء في النفس ترجع إلى عظمة ومركزية خطوطه وكتله. ولن يلحظ التفاصيل الزخرفية التي تتيحها الخطة المعمارية والتي تحييها وتنوعها هذه الخطة سوى شخص أوتي حظا موفورا من الذوق المرهف، يمكنه من أن ينظر إليها بمزيج من الرعاية والإعجاب. وهكذا ربما أدى التمحيص الوثيق الذي يجريه المشاهد على كاتدرائية في شارتر مثلا، على افتنانه بتفصيلات النحت على أبوابها العالية والأشكال المنقوشة على زجاجها الملون. غير أن النقوش المنحوتة ليست سوى تفاصيل في الخطة البنائية (المعمارية) للواجهة. أما ألوان الزجاج الملون في النافذة الوردية فالهدف منها، من وجهة نظر المعماري، أن تعلي وترفع من شأن الجو والأعماق التي يكشف عنها بهو الكاتدرائية المعقود. وأن موقف المعماري تجاه الحلية يشبه موقف الشاعر المدرب من الكلمات التي تتصف بالرخامة والقدرة على التلوين. فالشاعر يستخدمها فبزيد من قوة ما يسعى إليه من تأثيرات، ولكنه مع ذلك لا يدع هذه

الكلمات تتلف تأثيراته هذه.

فإذا كان الطراز المعماري هو الذي يحكم الزخرف رغم أن الزخرف هو الذي يجمله ويؤكده، فإن الطراز بدوره تحكمه وظيفة المبني. وأن جزءا من جمال أن مبني يكمن في تكيفه مع وظيفته والغرض منه، وكذا في التوافق اللطيف بين ما يرى وبين الهدف الذي قصد من البناء أن يخدمه. ومن هنا نجد أن الآثار العظيمة للعمارة الأوربية تعبر بأمانة وبما في المواد التشكيلية من وضوح عن الكيان أو الغاية التي من أجلها أقيم البناء. أنه دليل ملموس ومرئى يشهد على قصد المعماري. فقصر "تي" في مانتو، يدل في مفهومه العام وفي مظهره على أنه قصر للمتعة. كما تكشف كاتدرائية أميان على نحو لا يقبل الجدل أو الخطأ عن أنها صرح للعبادة بالإضافة إلى وضوحها وجمالها من الناحية المعمارية. على أنه لا يكفي أن يعبر البناء عن وظيفته، بل لابد كذلك إن كان المعماري أمينا من أن يكشف عن المواد التي شيد منها. وأن بعض الأمثلة البارزة للعمارة المعاصرة هي تلك التي كان المعماري فيها على بينة من أن مادته التي يعمل فيها هي الصلب الزجاج، وأنه يفضلهما على الحجر والخشب. لقد بدأنا الآن ننتقل من المرحلة التي كان الجسر الذي يبنى هيكل من الصلب يشيد على غرار معبد إغريقي أو قصر من قصور النهضة مبني من الحجر بطريقة الفسيفساء. والحق أن ثمة ما يبعث على الاستفزاز من الناحية الجمالية في مبنى يخدع العين والخيال في وقت واحد.

ومهما يكن من شيء فالفن المعماري السليم بالمعنى الواسع وهو الذي يتوخى الجمال التشكيلي من ناحية والأمانة في الإفصاح عن قصده

من الناحيتين التخيلية والبنائية هو من أطيب وأوضح الدلالات على الشأو الذي بلغته الحضارة. فالفرنسيون يشيرون عن جدارة واستحقاق إلى القلاع والقصور والكنائس المنتشرة في بلادهم على أنها آثار تاريخية. والحق أنها لكذلك، لأن الخيال الاجتماعي قد عبر عن ذاته في البناء أكثر منه في أي عمل آخر. أن الطريقة التي يتبعها شعب من الشعوب في البناء, والطرز التي ينفق فيها طاقاته المتانقة والطابع الذي تكون عليه تصميماته المعمارية -كلها قد تدلنا على هذا الشعب أكثر مما يدلنا عليه نثره أو شعره أو موسيقاه، ذلك لأن النثر والشعر والموسيقى تتمتع بحرية أكبر تتيح لها عدم التقيد بالقواعد أو الانحدار إلى الركاكة أو الإغراق في الخيال. أن الكنيسة والجامعة والسجن والمسكن والمصرف (البنك) والمسرح أو قاعة المدينة- كلها مراكز للحياة الاجتماعية، وهي تعبر في نفس الوقت عن هذه الحياة الاجتماعية. ولنستطرد فنقول أن المعبد الإغريقي الذي يسطع فوق تل من التلال، والكاتدرائية القوطية القائمة وسط ركام من المساكن ذات الأسقف الهرمية، والقصر المبني على طراز عصر النهضة، وناطحة السحاب العصرية المشيدة من الصلب والزجاج والمقامة على النسق الرأسي، كلها تقوم شاهدا على نوع الحضارة التي تنتمي إليها أكثر من أي فن من الفنون الأخرى، لأننا في المباني ووسط المباني نعيش ونتحرك ونعبر عن وجودنا، بل أن جمالها الزخرفي ووحدتها المعمارية ولياقتها التخيلية، أو افتقارها إلى هذه العناصر يكشف عن كنه حياتنا إن لم يحددها.

الفصل الخامس

الأصوات والآذان والموسيقى

أشرنا في الفصل الخاص باللغة إلى أن الصوت يتحرك في اتجاهين وأن له بديلين اثنين. فقد يكون مجرد "دمدمة على الأذن" لطيفة في حد ذاتها، ولكنها من حيث المضمون الصريح الواضح كم مهمل تماما. وقد يصبح وسيلة لنقل الأفكار ونمطا يتألف من إشارات أو رموز لا أهمية لصفتها الحسية على الإطلاق ويمحي الصوت فيه تماما من الحس. وقد نمضي بعض الوقت نركز الاهتمام كله على ماهية المقاطع والأصوات التي تصدر عنها، أو قد نذهب إلى بلد أجنبي لا نعرف عن لغته شيئا ومع ذلك تستغرقنا إيقاعاتها وموسيقاها تماما. فإذا ما أصبح الصوت وسيلة ذات مضمون، صار لغة تتحول من الشعر أو النثر إلى فن. وقد تستغل صفاتها اللفظية البحتة استغلالا يؤدي بها إلى أن تصبح موسيقى لا تعني من الناحية المنطقية شيئا ولكنها بالغة الأهمية من الناحية الجمالية أولا والوجدانية أحيانا.

وتوضح الموسيقى أيضا المبدأ الذي تقوم عليه سائر الفنون الأخرى من حيث أنها حسية في جوهرها ومن أن إمكانيات تأثيرها يتفاوت مداها ما بين التجريدية والعقلية. والتأثير الذي تحدثه الموسيقى شأنه شأن بقية الفنون الأخرى، يرتكز على قاعدة مادية صريحة وواضحة. وتحدد طبقة

النغمة درجة ذبذبة الهواء: كما يتحدد لونها بما فيها من أنغام توافقية وتتوقف حدتها على سعة الذبذبة. أما قوامها فيستمد صفته من وضعه النسبي في السلم الموسيقي.

ولا شك أن النغمات المتاحة للموسيقيين الغربيين لا حصر لها. وتؤكد ألوان الموسيقى الحديثة هذه الحقيقة. غير أن هذه النغمات بدورها تؤدي إلى ضرب من التوافقات التي لا حد لها. وقد تكون أنغام الموسيقى مطربة مثل الأصوات القائمة بذاتها في مقاطع الكلمات. إلا أن طابع التأثير الموسيقي أكثر اعتمادا على تتبع الكلمات منه على أصواتها. والموسيقى قبل كل شيء فن وقتي، وتأثيرها يأتي من تتابع أنغامها، وكل نغمة منها تحدد صفة التأثير الجمالي للنغمة التي تليها. وقد سبقت الإشارة في مناسبات مختلفة في هذا الكتاب إلى أن قدرا كبيرا من أحاسيسنا مرجعه في الأغلب إلى الذكريات. وفي الموسيقى تتأثر النغمة الشعورية لأي صوت تأثرا بالغا بالسياق النغمي الذي تظهر فيه.

والنغمات ذاتها مثل الألوان، منها الطلي ومنها الكريه. وهي قد تكون حادة أو لاذعة أو حلوة أو هادئة أو مرتفعة. وكل ذلك بغض النظر عن علاقاتها. ولكل نوع من أنواع النغم، بل لكل لون من ألوانه، علاقات عصبية خاصة. وفضلا عن ذلك فالنغمات شأنها في ذلك شأن الأحاسيس الأخرى تثير خواطر وذكريات. بعض الأنغام كأنغام النفير توحي بالحرب، والبعض الآخر مثل أنغام الكمان والناي توحي بجو الأحراش ومشاعر الرقة. على أن التأثيرات النغمية المنفصلة للأنغام عرضية بالنسبة لدورها في تلك العملية الإيقاعية اللحنية التي يعبر عنها بالتأليف الموسيقي. وما

اللحن سوى تردد وترى متتابع موقوت بزمن. أما الصوت فهو الذي يعرض توقعا موسيقيا ما ليحققه الامتداد اللحني. وما البناء المحكم الشامل لمعظم التأليف الموسيقي المعقد سوى عملية تعقيد الامتداد اللحني للأصوات في طبقة ونغمات ذات علاقات متناسقة فيما بينها. ومهما تعقدت الموسيقى فهي في جوهرها مجرد أصوات في لحن وأصوات في توقيع وترى. إلا أن الأصوات لا تتخذ لنفسها مجرد علاقة لحنية مع غيرها في لحظات متتابعة وعلاقة متناسقة مع غيرها فجأة في الهارموني. إنما تظهر الأصوات في إيقاع، والإيقاع في الموسيقى، شأنه شأن الإيقاع في الشعر، هو سحره الأساسي ولنفس الأسباب. والإيقاع هو الذي يتيح لنا الاستماع للموسيقى بإدراك وجداني. أما النغمات فتتدرج في وحدات من السهل فهمها. ولكن الإيقاع في الموسيقى ذو فائدة عظمى أكثر من مجرد كونه وسيلة تيسر الفهم. أن جهازنا الجسمي ذو طابع إيقاعي، فنحن مخلوقات تتصف أجهزتها التي تقوم بعمليات الحياة الرئيسية فيها بأنها إيقاعية (منظومة) في عملها، ونحن مخلوقات كذلك تتأثر إيقاعاتها في حذق بتلك الإيقاعات الخارجية التي تطرق الأذن. وأن حياتنا الوجدانية كلها ذات طابع وصفة إيقاعية. حتى أفكارنا ترد على أفئدتنا على شكل مد وجذر.

وأن الإيقاعات الكامنة في شعورنا لتستجيب على نحو معجز لإيقاعات الموسيقى. فالتغير الذي يطرأ على الإيقاع يعني في التو تغيرا في كياننا ووجودنا. ففي رواية يوجين أونيل "الإمبراطور جونز" يصبح ضرب الطبلة الهندية بالنسبة للبطل الزنجي شيئاً يسيطر على عقله ووجدانه

ويلازمه ملازمة تبعث على الذهول، في حين أن الإيقاعات الأكثر حذقا في الأنغام المتباينة للموسيقى السيمفونية تؤثر في شعور السامعين الأكثر حرصا وتمدنا. ونحن نجد أن مجرد السيطرة الحيوانية التي يقويها الأساس الإيقاعي للموسيقى هي المسئولة عن التأثر الموسيقي في الطوابع النغمية الرئيسية المترفة التي تعبر عن الحب في موسيقى فاجنر، والإيقاعات المنظومة للرقصات في أوبريت "الأميرايجور" وذلك بغض النظر عن أية إيقاعات أخرى أكثر حذقا. أن ثمة شيئا آمرا في الموسيقى لا نجده في أي فن آخر. ونحن إما أننا لا نستمع للموسيقى، أو أننا نسمعها، وعندئذ نصبح وقتها وقد اندمجنا مع زمنها وإيقاعها واستغرقنا في أطرادها الإيقاعي.

وفي حين أن الإيقاع هو الأساس الذي تستند إليه الموسيقى وهو جوهرها إلى حد بعيد، إلا أنه ليس كل الموسيقى. أنه الشرط النوعي لكل موسيقى، لكنه ليس الكيان الذاتي لأي منها. قد يقال أن هذا الكيان ربما كان أكثر تمثلا في الخط اللحني الذي يتحرك الاهتمام بمحاذاته. وكل ما يفرق التصوير عن الموسيقى من هذه الناحية هو أن الاهتمام يتحرك في الموسيقى على نحو أكثر حدة وألفة منه على الخطوط في التصوير. وحينما يندمج المرء في الموسيقى وتستغرقه ألحانها، يعيش ساعتها مع ذلك التتابع الذي يتألف من ارتفاع وانخفاض الأنغام ومن تفرقها وتجمعها. تلك التي يتكون منها اللحن. أن حياة اللحن، ذلك الموضوع المجرد اللامكاني الذي يشدو خلال الزمان، هو حياة المستمع. وأن أرادتنا لتتجسم في موج الموسيقى الطاغي وتعقدها حسبما يشير شوبنهار في كتاباته الأسطورية المتألقة.

أن ما في الموسيقى من إمتاع ليفيض من هذه الحقيقة المثلثة. نغمة وإيقاع ولحن. وربما كان الاستمتاع بهذه العناصر الثلاثة استمتاعا حسيا. وقد يكتفي المرء بأن ينعم تنعما مبهما أو محددا بعالم الأصوات المجرد اللاموضوعي، متأملا ومتمعنا في بعض ما يصدر عن الكمان أو الناي من أصوات عذبة سلسلة أو ما ينبعث عن الآلات النحاسية من صليل. وقد نمضي على مهل مع لحن وهو يشرد من الصوت النغمي ثم يعود إليه. وقد نزهو بالإثارة المادية الخالصة لسورة الهارموني الأوركسترالية الخالصة كما نزهو بفيض الأصوات المتباينة الألوان. مهما يكن تعقيد الأحاسيس الموسيقية- والواقع أنه لا تكاد توجد حدود تتوقف عندها الحساسية الموسيقية- ومصادر تأليف الألحان وتوزيعها للأوركسترا، فربما كان الاستمتاع بها حسيا، ومجرد تنتنه على الأذن لا أكثر.

وقد تبدو الموسيقى بالنسبة للعقل الموسيقى المدرب، أكثر من مجرد ضربات ملتهبة على طبلة الأذن وشعلة رائعة من الأصوات. وربما لا يوجد فن يبز الموسيقى من حيث أن الاستمتاع المجرد بقوالبها أروع في تعقده وأكثر ذهنية في جوهره وأنقى في صفته. والحق أن تعقيد البناء الموسيقي لا يجد تعبيرا إلا في الموسيقى ذاتها، فلا اللغة ولا الحياة تتيح مثل هذا التضافر والتشابك الداخلي على النحو المتاح في تلك العمائر ذات الوجود المؤقت في الزمان، التي نسميها التأليف الموسيقي. أن هذه التكوينات ذهنية في مضمونها. أنها مضامين موسيقية أو أفكار مرتبطة ببعضها ارتباطا داخليا. وليست تكوينات باخ الموسيقية سوى منطق يتطور إلى منقول ومسموع. وإن توزيع فكرة موسيقية توزيعا يعتمد على تنويع الأنغام، عملية تتطلب

مهارة حسابية لا تتأتى في لغة الكلام إلا لقلة من الفارهين من أجل المنطق. وإن أي نوتة موسيقية – ما لم تعزف– هي بالنسبة للموسيقى المدرب ذات قدرة تأسر اهتمامه وتستوعبه. أنها دولة من الأفكار الأفلاطونية المترابطة ترابطا منطقيا. أن شيئا من هذا القبيل كان يدور بخلد شوبنهار حين قال أن السيمفونية السديدة قد تكون نسخة ميتافيزيقية كاملة مطابقة للوجود. والواقع أن عالم الشكل الموسيقى عالم مجرد تماما، وهو لا يوجد في كيان غير كيانه هو، إلا أن أوجه تعقيده ووضوحه لا يدانيه فيها أي مجال آخر من مجالات الوجود وإن ما نسميه بالعالم الخارجي هو عملية استقراء منظمة للحقائق التي تتلقاها العين. والكون الذي نسمعه في الموسيقى هو بناء تستخلصه الأذن. وفي مقدورنا تخيل كائنات بلا عيون لا تعرف حقيقة في الوجود سوى ما يترامى إليها من عالم الأصوات. وحين تستولى الموسيقى على حس المستمع، فمن ذا الذي لا يصدق أن سيمفونية من سيمفونيات براهمز أو موزارت ليست علما حقيقيا قائما بذاته، أكثر توقدا وتجانسا من ذلك العالم المشوش الذي يجبر منطقنا العملي وخيالنا على الحياة فيه؟

بل أنه لا يوجد فن تضاهيه من حيث نقاء المتع التي نستخلصها من قوالبه. والحق أن الموسيقى لا وجود لها إلا على نحو مسموع، أو إلا إذا تخيلناها بصورة مسموعة. وهي في غالبيتها تعتمد على الذاكرة والإلهام دائما، حيث أن ما يصدر عنها في أية لحظة ليس أكثر من نغمة أو مجموعات من النغمات المتشابكة تشابكا متناسقا حسن الإيقاع. والموسيقى لا جسم لها ولا تحيا إلا على أنها حياة منظومة موقعة ومسموعة

خلال تتابع قصير اللحظات في الزمان. وأدواتها في التعبير أدوات مادية، حيث أن أشد أنواع الموسيقى بعدا عن عالمنا يجب أن تؤدي على آلات خشبية أو نحاسية أو وترية، وهي تخاطبنا من خلال الجهاز الفسيولوجي للأذن. ولكن المستمع المدرب يدرك أن الصفة الحسية للأصوات الموسيقية هي المظهر الثانوي، ولو أنه المظهر البهيج لتلك العلاقات النقية الحاذقة التي هي عبقرية الإبداع الموسيقي. ولقد فكر الفلاسفة والشعراء وهم يبحثون عن صورة تمثل الفعال الكلية للأشياء في أن يكشفوا عن موسيقى الأجرام السماوية. والحق أن السيمفونية العظيمة الشاملة كون في ذاتها، فيها يتحرر خيال المستمع من منطق الأشياء وشئون الحياة العادية، ليحيا بعض الوقت في ذلك التكوين الرياضي الخالص المجرد للصوت.

ومن غرائب الموسيقى أن يكون لهذه الدائرة اللاموضوعية والتي لا ترتبط بشيء خارج نطاق علاقاتها الداخلية، مثل هذا التأثير العاطفي الذي لا يقاوم على المستمع. ذلك أن هذا الفن لا يمكن معالجته على أنه مجرد إثارة حسية أو متعة رياضية. وأن ما يتمتع به من قدرة على استهواء جميع الأذواق وحدة تأثيره حتى على أكثر المستمعين ميلا إلى الناحية العقلية أو استهدافا للناحية الحسية، لأمر يتطلب البحث والاستقصاء. والموسيقى رغم أنها فن تجريدي ورغم ما يبدو من أنها بلا مضمون، تتصل اتصالا عميقا ذكيا بالوجدان. فكيف يتسنى للأصوات التي لا تعني شيئا أن تعني في وقت ما كل شيء أو أشياء كثيرة بالنسبة لكثير من المستمعين؟ وما السر في أن فنا ليس بلغة على الإطلاق يمكن أن يوصف ولو على سبيل المجاز بأنه لغة عالمية؟

ولقد عزونا تأثير الموسيقى الذي هو أشبه بالتنويم بصفة أساسية إلى الإيقاع الذي نستجيب له بالأذن فحسب، بل بكل حركة أجسامنا وبالحركة الموسيقية السائدة لخيالاتنا. وحين نصغي للموسيقى، نجد أنفسنا وقد انسقنا مع تيارها وأصبحنا دون مبالغة جزءا من هذا التيار.

غير أن الإيقاع وحده لا يمكنه أن يفسر ما للموسيقى من تأثيرات وجدانية. ويرى دي ويت باركر أن قدرا من تأثير الموسيقى يجب رده إلى أن الموسيقى تحتفظ حتى في أعقد صورها بصفة غنائية وشخصية وصدى للصوت البشري أو ما يقاربه. فالكمان يغنى والموسيقى كلها يمكن القول بأنها نوع من الغناء المعقد. والصوت البشري بفطرته له تلك الصفة الشخصية المباشرة التي لا يخطئها العقل. ومعظم الموسيقى تناظره من هذه الناحية.

وهناك أصوات في الموسيقى تذكرنا بمواقف أزمات مرت بنا في تجربتنا غير الموسيقية. فقد تكون هذه الأصوات قاصفة كالرعد أو منتحبة أو مفزعة أو ملطفة مثل أصوات مقابلة لها في مواقف بذاتها من حياتنا العادية. والحق أن ثمة نوعا رخيصا من الاستغلال الموسيقي لتأثيرات الطبيعة في الموسيقى يتم عن طريق تقليدها بالآلات الموسيقية، فيحاكي هزيم الرعد وشدو الطير وترقرق الماء ومأمأة الأغنام. غير أن التأثيرات الوجدانية الحاذقة التي تحدثها الموسيقى لا تتم بمثل هذه المحاكاة. بل أن الذي يحدث هو أن حركة اللحن، ولو أنها لا تعبر عن شيء بذاته، توقظ بطريقة غير محددة ترددا كاملا من الاستجابة العصبية. وفي الحياة الواقعية تميل استجاباتنا الوجدانية إلى أن تترجم عن ذاتها بالأفعال أو أن تستغرق

في شيء ما. أما في الموسيقى فإن الأصوات التي تثير نوعا من الاستجابة المنعكسة هي الأشياء الوحيدة التي يمكن أن تصدر الاستجابة عنها. والموسيقى التي تثيرنا هي بذاتها التي تهدئنا، ونحن نجد سلامنا وطمأنينتنا في الأصوات التي تثيرنا وتوقظنا.

والقول بأن الموسيقى قاصرة تماما عن التعبير عن العاطفة أصلا، قول فيه صواب، فالنغمات ليست أكثر من نغمات، والألحان علاقات نغمية ممتدة في الزمان، والنغمات التوافقية علاقات نغمية موقوتة بلحظة، وجميعها لا قبل لها بالتعبير عما يمكن أن تعبر اللغة عنه على وجه التخصيص أو ما يستطيع موقف من مواقف الحياة أن يبين عنه بالتحديد. ولأن الموسيقى لا يمكنها أن تكون فاصلة، فإن في طوقها أن تؤدي في ضخامة وعمق، الجو العام أو الهالة التي تحيط بالعاطفة. وفي مقدورها أن توحي بالحب ولو أنها لا تقصد حبا بذاته، كما يمكنها أن توحي بالعبادة أو اليأس ولو أنها لا تومئ إلى من هو المعبود أو إلى سبب اليأس. ومن ثم ففي نفس الموسيقى يستطيع مئات من مختلف السامعين أن يصبوا ذكرياتهم ورغباتهم الخاصة. وكم من أحزان وكم من مباهج تحركها المادة الموسيقية للظهور والتجمع. وإذا كان الجو العاطفي لأن مصنف موسيقي غير محدد أو قاطع فهو لهذا السبب يصبح وسيلة ميسرة لمداواة المستمع أو التخفيف عنه. أما الكلمات فهشة ورقيقة للغاية، والحياة ذاتها صارمة ومحافظة بحيث لا يمكنها أن تستوعب الاستجابات الوجدانية الإنسانية التي لا نهاية لها. غير أن الموسيقى بما لها من تموجات غير محدودة وألوان وتعقيدات تتمكن من مخاطبة آلاف المستمعين بمختلف أنواع الأساليب

ومن أن تعبر في ألفة طليقة من كل قيد ومؤثرة على نحو لا تعرفه أي لغة أو تعبر عنه ولا يستطيع أي موقف من مواقف الحياة أن يستوعبه تماما أو أن يجعله ممكنا.

ومن ثم فإن هذا الفن الصوتي الذي يبدو لدى سماعه لأول مرة كأنه تلقائي تماما، والذي يظهر عند النظر فيه عن كثب أنه فن منتظم ورياضي، وأنه حسي على نحو بالغ الحدة وذهني في صرامة– هذا الفن الذي يتصف بكل ذلك، ذو أثر كبير على الحياة والمجتمع أكثر مما يمكن تصوره. وهو في حريته وتقييده صورة بديلة لما يمكن أن يكون عليه المجتمع المتحضر. وهو في بنائه الذهني ووضوحه يقدم شيئا مسموعا على جانب من الذهنية لم يشهد له المجتمع مثيلا من قبل. وهو في قدرته العميقة الواضحة على التهذيب، رغم أن هذه القدرة لا تفصح عن ذاتها بلغة الكلام، أبلغ في جعل أحاسيس وأزمات هذه الحياة تبدو غليظة كليلة. ولقد تصور أفلاطون الفلسفة على أنها نوع مصفى من الموسيقى. وخرج بفكرة يبدو عليها (نقول يبدو عليها فقط) أنها خيالية مسرفة في الخيال، ومؤداها أن الحس الموسيقي المهذب يمكن أن يكون أكثر أدوات التعليم قدرة على التهذيب، لأن العقل الذي تربى على أن يسيغ الشكل الموسيقي، والخيال الذي تهذب على الاستمتاع بالعاطفة الموسيقية لا يمكن أن يظلا كليلين تماما في احتكاكهما بالحياة. والذوق الأخلاقي والموسيقى قد لا يكونان منفصلين كلية عن بعضهما، فقد تكون الحضارة القائمة على العقل، بجمالها الحسي ورقتها الوجدانية ونظامها العقلي، شديدة الشبه بأنبل وأفضل ما في الموسيقى.

الفصل السادس

الفن والفلسفة

أن أي دراسة للفلسفة، حتى ولو كانت غاية في الاقتضاب، لا يمكن أن تقصر في تأمل العلاقة بين الفن والفلسفة ذاتها. وقد يبدو للنظرة السطحية العابرة أنه لا يوجد شخصان أكثر تباعدا وانفصالا عن بعضهما من الفنان والفيلسوف. فالفنان يهتم بالإثارات الحسية لجواهر أشياء، ومتع الشكل الظاهرة، ومغريات الصليل الوجداني. أما الفيلسوف فمشغول – أو هو على الأقل ينوي الانشغال– بالنظر غير العاطفي في الموضوعات التي تترابط فيما بينها على أساس منطقي، كما يهتم بالأفكار العامة ومن ثم المجرد. والفنان من ناحية أخرى معنى بوجه الجمال. كما أن الفيلسوف يعني بتشريح الحقيقة. وهما بعد ذلك مختلفان من حيث ما يستخدمانه من ذخيرة لفظية ومن وسائل فنية في التعبير، كما أنهما مختلفان فيما يتعلق بأهداف كل منهما. على أن ثمة نقطة يتلاقى عندها الشاعر والفيلسوف، ألا وهي أن كلا منهما يستخدم الكلمات. غير أن الشاعر يستخدم الكنية التي تستنهض الأفكار والمعاني في الإعراب عن صورة مميزة واضحة القسمات، ويستعين الآخر بالعبارة التي كثيرا ما تكون عديمة اللون وكليلة بالضرورة في الإبانة عن معنى كلي أو تحديد المضامين. وللفنان منطقة كذلك، ولكنه المنطق الذي يعني بتنظيم الأشياء أو مطابقة المزاج، وهو

ليس منطق المفكر المجرد الذهني. وثمة عداء أخلاقي كذلك بين الفنون والفلسفة، أو هذا ما يبدو عند النظرة السطحية. فعلى الرغم من كل شعر كيتس فإن إغراء الجمال كثيرا ما يكون مضللا عن يقين الحق. وفي الفلسفة نظام عقلي تفتقده الفنون جميعا. والفنان من ناحية أخرى يرتاب بحق في الصيغ التي تتطلب إدراكا ذهنيا. وكل همه أن يخلق أشكالا جديدة يدركها الحس مباشرة. وعلى النقيض من ذلك نجد أن المفكر يترفع عن بينة عن ذلك الإصرار على الجانب الحسي للأفكار والاهتمام بمجالها العاطفي، بل أنه يضيق به صراحة. أضف إلى ذلك أن عقله يهتم بالبناء والتركيب، بل أن هذا الاهتمام ليتجه بما وسع جهده وضميره إلى بناء الحقيقة وتركيبها. أما الشاعر والمصور فيصران على تركيز أعينهما على الشيء المنظور. وهذا ما يفعله الفيلسوف كذلك. غير أن وجه الخلاف هو أن الغاية النهائية الفيلسوف هي الوجود المطلق الخالص أو التحديد الدقيق لخطوط تفكيره واتجاهاته. لكن على الرغم من أوجه الخلاف والتباعد القائمة بين الفن والفلسفة، فإن ثمة أوجها للتشابه والتداخل فيما بينها.

وحينما يكف الفنان عن أن يكون مجرد صانع ماهر موهوب، يصبح –بفضل اختياره لموضوعاته وانتخابه لمواده وما يتخلف عن عمله الفني من أثر كلي– ناقدا للحياة وللوجود. وهو فيلسوف بحكم طريقته الخيالية المباشرة. والفيلسوف الذي ينشئ –من خلال وسيلة التعريف والإيضاح أو التركيب– صورة كاملة للحياة والوجود، إنما يصنع لوحة للتجربة الكلية ويؤلف سيمفونية ذهنية وينشئ قصيدة، مهما تكن اللغة التي يستخدمها

نثرا. ويقول أفلاطون بلسان سقراط: "أن الفلسفة نوع رفيع من الموسيقى"، وهي مثل الموسيقى الجادة تحرك كوامن النفس والعقل مما كان برود العقل الذي كتبها.

مرة أخرى وبغض النظر عن التشابه بين الفلسفة والفن، فالفيلسوف لا يستطيع مخلصا أن يتجاهل الفنون أو الفنان، ولا أن يشيح بوجهه عنهما في أدب إن كان صاحب نظرة شاملة جامعة. والاتجاه العقلي ذاته الذي يسعى الفيلسوف إليه أو يحاول تحقيقه في الكون، يحاول الفنان أن يحققه أيضا لكن في حدود الحيز الصغير الذي يعمل فيه وفي نطاق إمكانياته. وأن التنظيم الذي يبدو عليه كل عام صغير يخلقه الفنان هو عبارة عن صورة شجية أو مجسمة من ذلك الطراز الذي سعى الفلاسفة في إصرار ودأب إلى الاهتداء إليه أو مطالعته في الكون. ولقد اجتذبت الفنون اهتمام الفلاسفة الموضوعي من ناحية أن النسق الذي ينشدون إظهاره قد لا يبدو أو يتحقق على أكمل وجه إلا في روائع الفن حيث تتداخل الأجزاء وتؤلف كيانا عقليا حيا على النحو الذي يكون عليه الكون، أو بعبارة أدق على النحو الذي يمكن أن يكون عليه الكون. ولكن الفنون تستلفت أنظار الفلاسفة بل وقد استلفتتها بالفعل لسبب آخر هو تثبيت قضايا تتعلق بالأخلاق والمعرفة والحق لا يحل لفيلسوف جدير بهذا الاسم أن يتجاهلها. وقد رأينا كيف شغل الفلاسفة بالنظر إلى الفنون من جانبها الأخلاقي. وقد نحاول أن نستبعد العواطف وأن نسقط الحواس في بناء العلم الطبيعي، ولكن حياة الحواس وتأثيرات العواطف تتطلب التحليل وتستثير النظر والاعتبار. ولابد من أخذها في الحسبان في

أي برنامج أخلاقي، كما يجب تحديدها وإحلالها المكان اللائق بها في أي منهج أخلاقي. والفنون تلعب دورا هاما في حياة البشرية سواء أكان هذا الدور خيرا أو شرا كما أنها ذات شأن ليس بالقليل في عواطفها. ومن ثم فلابد أن تدخل في تأملات الفلاسفة بالضرورة. وقد حدث هذا بالفعل.

لقد صبت اللعنة على الفنون أو اعترف بها كرها، بل نظر إليها، كما فعل أفلاطون، على أنها مصدر النظام الأخلاقي وأدواته. أما ما دعا إلى اللعنة والازدراء فقد أحطنا به خبرا. ومهما يكن من شيء فالفيلسوف حينما يعلي من قدر الروح ويحط من شأن الجسد، وحين يضع الروحانية فوق الحسية، فإنه بطبيعة الحال ينظر بعين الشك إلى الفنون الجميلة كما فعل معظم فلاسفة الأخلاق المسيحيين. هذه المتع التي تطيب لمن وقفوا على أسرار الفنون، هي كل ما كان يشغل بال أهل مدينتي نينوي وصور في التاريخ القديم.

وكانت هي أيضا تمثل اهتمامات الشعب التي يلح في طلبها أكثر من غيرها في صادوم وعامورة. دون تنكر كلي لاهتماماته الخاصة. ومعظم فلاسفة الأخلاق المسيحيين وجميع النساك يعتقدون أن الفنان شخص خطر لأنه يشتت الفكر ويبعث به ويقود إلى الانحلال والتفكك. هكذا كان يراه أفلاطون حين يتخلى عن طبيعته كشاعر مسحور وساخر ليصبح رجل دولة يحكم وفق مقتضيات العقل والمنطق. وقد ساعدت كشوف فرويد ونظرياته في علم النفس على تأكيد الشكوك الأخلاقية التي ساورت الزهاد التقليديين. أن الأصداء الجنسية التي تتردد في الفنون الجميلة والاستجابات الحسية المهموسة وحركة الجنس في القوالب والمواد،

والانتقال السهل من العواطف الجنسية بخاصة إلى أشواق جمالية ساكنة أو متغيرة هذه الكشوف التي يقول بها أطباء النفس تؤكد المخاوف العصبية عند غلاة المتزمتين. ومهما تكن النتائج التي تستخلص من هذه الحقائق، فإن أساتذة التحليل النفسي المحدثين وقدامى المتزمتين متفقون على الحقائق ذاتها.

على أن الصراع القائم هو شيء أكثر من مجرد صراع بين الجسد والروح، بل ومختلف عنه. وإلا فلماذا عمد سقراط في ختام "الجمهورية" إلى استبعاد الفنان من جمهوريته الفاضلة إلى غير رجعة، وهو الذي سبق له أن اكتفى بمجرد انتقاده. أن أفلاطون لم يذهب إلى حد القول بأن الفنان يستفز غرائز الجسد وشهواته بقدر ما يرى أنه يشتت العقل ويصرفه إلى غير وجهاته ومقاصده ويجعل الصورة الحسية للأشياء تستهوي الانتباه وتستولي على اللب بطريقة شائنة في حين أن هذه الصور –كما يرى أفلاطون– ليست خلالا ناقصة معيبة للأفكار. ولقد حفل تاريخ الفكر منذ زمان طويل بالجدل حول الدور الذي تلعبه الحواس والأفكار في بناء صرح الفكر. على أن المتعبدين للفن والمتحمسين له والذين يمارسونه، يتشككون أساسا في وجهة النظر التي تقوم على ذلك المذهب العقلي الضيق المتواتر في تاريخ الفلسفة، وهم الذين لا يشغلهم سوى المواد والأشياء. والحق أنه كلما نافح العقليون عن الفنون –مثلما فعل أفلاطون في "المحاورات"– كانت الحجة أن المواد عرضية، وأن الحواس ليست سوى الخطوة الأولى في سبيل الدخول إلى الأشكال أو الصور أو الجواهر الثابتة التي تجسدها وتبين عنها الأشياء الحسية.

وربما وجدنا أصلا لنظرة الفيلسوف للفنون الجميلة في الخصومة القائمة بين مطالب الجسد ومطالب الروح أو بين الحس والعقل. ولكن دون إثارة لأي من مصادر مثل هذه الخصومة أو الصراع فهناك سبب آخر يفسر لنا عدم استطاعة الفيلسوف تجاهل الفنون الجميلة حتى ولو رغب في ذلك، بل أنه مجبر على التسليم ببعض الاهتمام بها حتى ولو كان جاهلا بكل شيء عنها. وأغلب الفلسفات التي تدعى أنها ليست أكثر من منطق جامد صرف أو ميتافيزيقا خالصة قائمة بذاتها أو حتى تلك التي لا تدعي أنها أكثر من ذلك، إنما تصدر عن فلسفة أخلاقية. إلا أن الفلسفة الأخلاقية مهما كان منشؤها والغاية التي تسعى إليها والحدود التي تتجه نحوها، ليست بادئ ذي بدء سوى اختبار للحياة الفاضلة. هذه الحياة الفاضلة هي برنامج للمستقبل في الحياة الدنيا أو الآخرة وهي نظام للسلوك تهتدي به الحياة، وهي تعني بالشرور القابلة للعلاج أو بأوجه الصلاح التي يمكن بلوغها وبالسعادة في هذه الدنيا وبالخلاص في الآخرة. ويمكن القول أنه باستثناء المذاهب التي تنادي صراحة بفلسفة السعادة واللذة –أي أخلاقيات اللذة العاجلة– فقد حددت الفلسفة الأخلاقية مكان الخير والفضيلة في المستقبل حتى ولو كان هذا المستقبل هو الغد، وحتى لو بدا هذا الغد مزعزعا غير مضمون أو قصير الأمد، ذلك لأن معظم الفلسفات الأخلاقية، مهما كانت أبيقورية فقد خضبت بالرواقية. ولقد تجددت هذه الفلسفات الأخلاقية حين جعلت محور اهتمامها المستقبل البعيد لا الحاضر، والالتزام بالماضي القصي، سواء أكان دينيا أم اجتماعيا، لا بإلحاح اللحظة الراهنة، وبالواجب لا باللذة. ومع ذلك فقد

أحلت الفنون خيرات الحياة في الحاضر، إما بالقدوة أو بالتضمين. واهتدت إلى هذه الخيرات في المتع الملموسة للحواس وفيما تنقله الحواس بطريق مباشر. وكانت أعمال الفن احتفاء واضحا باللحظة الراهنة. ومهما بلغت الطريقة التي تتبعها من نقاء وحسن، فاللذة هي مبرر وجودها. ومصداقا لهذا يورد سانتيانا تعريفا مقبولا للجمال بأنه "اللذة مجسمة". ففي عالم ما يزال يتسع لكثير مما ينبغي عمله أو تركه وكثير من الالتزامات في حاجة إلى أن تستوفي، جاءتنا الفنون وهي تعلن صراحة أنها لن تعطي شيئا اللهم إلا ترفيع لحظات حياتنا والسمو بها، وهي تمضي سراعا ومن أجلها فقط لا عجب والحالة هذه إذا لم يجد فيلسوف الأخلاق فائدة ترتجى في هذه المنافع بالذات التي تتيحها الفنون. ولا عجب بعد ذلك أن ينظر إلى متعها على أنها تؤدي إلى شرود الذهن، وإلى لذاتها على أنها هروب من أداء الواجب. يقول والتر بيتر: "ليست ثمرة التجربة بل التجربة ذاتها هي الغاية والهدف". وفيلسوف الأخلاق الجاد ينظر إلى التجربة التي لا تنتج ثمارا على أنها تجربة عقيمة جدباء، ولكن الفنون التي أبدعتها قريحة الإنسان لا يمكن القضاء عليها بمجرد حكم يصدر عليها. حتى ولو كان الفيلسوف هو الذي أصدره. وحينما نتلمس الأسباب لإلغائها، فإنها تبقى رغم ذلك من أجل البشر الذي يجدون فيها تسليتهم والذين فيهم وبهم يتحقق وجودها. وهكذا كان على الفلاسفة –أن للخير وأن للشر– أن يجدوا مكانا في نظامهم للفنون التي أقصوها ووصموها. ولما كانت الحواس ماضية في الإغراء والخيال مستمرة في الاستمالة، فقد وجد فلاسفة الأخلاق أن من العقل والحكمة أن يعيدوا كليهما سيرتها الأولى وعلى أسس أخلاقية.

فالقديس أوجستين الذي تبرأ من الجسد والبيان والبديع يعود بعد انقلابه على سيرته الأولى فيستخدم البيان في الدفاع عن البديع. ومن ثمة كانت الحواس في نظر هؤلاء الفلاسفة وسيلة لتلمس الأشكال المرئية والولوج منها إلى جمال "الصورة" الفائق غير المرئي، ومن ثم إلى معاينة الخالق ذاته. وكان القديس بونافنتورا يرى في الكون لغة الله (أو اللغة التي يعبر بها الخالق عن وجوده) كما كان يعتقد أن القديسين أهل لأن يكونوا شعراء يسبحون بلغة الله. وفوق ذلك كله، فلما كان الناس قد ظلوا يتأثرون بالفنون على الرغم مما قد يأمر الله به أو يقيمه العقل من حجه، فربما اتخذ الخالق أو العقل من الفنون وسيلة. وهكذا نجد "جمهورية أفلاطون" تستخدم الفنون وسيلة تروى بها بعض الأكاذيب الجميلة والعلاجية فالأطفال والرجال الذين لهم مثل عقول الأطفال والذين لا يقتنعون بمنطق العقل يمكن استمالتهم بالصورة. وبعد ذلك بألفي عام جاء تولستوي يؤكد أن هدف الفن وفرصته والتزامه هو أن ينشر للناس وينقل إليهم ما كان يهمهم أن يعرفوه. ألا وهو أنه تجمعهم إنسانية واحدة وتضمهم أخوة واحدة في الله. والفنون بفضل قدرتها على إدخال البهجة على القلوب وبالنسبة إلى قابليتها للإدراك العام نسبيا، فإنها يمكن أن تكون ذرائع أخلاقية حينما تفشل السنن والشرائع الأخلاقية.

ولقد خطر للفلاسفة أن الفنون يمكن استخدامها لا كمجرد لغات للتعبير عن حقائق أخلاقية أو أصول أخلاقية ثابتة، وإنما هي ذاتها، سواء في ممارستها والتمتع بها، أمثلة على الفلسفة الأخلاقية أو بديلة لها، ولو أن الفلاسفة لم يستبينوا هذه الحقيقة إلا مؤخرا: فالصور التي تعبر عنها الفنون

تشير إلى ما يجب على العقل أن يدلل عليه ولقد طالبت الأخلاقيات بالنظام والوحدة والتماسك، وأصرت على وجوب معاملة الناس على أنهم غايات لا كوسائل للغايات، وعلمت التضحية بالتافه من أجل المهم، وبما هو عرضي من أجل ما هو جوهري. وقد طالبت بالنظام لصالح الانسجام والتوافق، كما طالبت بالتركيز من أجل بلوغ الراحة، والوضوح من أجل تحقيق السلام والطمأنينة. أليست هذه هي الحقيقة في نفس عناصر تلك الأخلاقية التي تجلوها الممارسة الممتازة وينتجها الإمتاع المدرب في الفنون؟ وإن صفة العمل الفني ومذاقه وتفرده وظائف لنسق يتألف من عناصر. فذلك المنظر للمصور سيزان وتلك الرباعية لبيتهوفن تؤلفان ذلك التفرد الذي يحققانه من جراء تلك المواد التي هي جوهرها والمعروضة على هذا النحو الكامل. ولو تغير أي شيء في الصورة، لتغيرت الصورة في شكلها الكلي ولو تغيرت الأفكار الأساسية التي تتألف منها الرباعية لخرجنا برباعية تخالف تماما تلك التي كتبها بيتهوفن. وإذا لم يتماسك العمل الفني أو تكسرت وحدته، لما أصبحت هناك صورة واحدة أو رباعية واحدة، والفنان إن لم يلتزم في ولاء ودقة بالنسق الذي يتخذه هذا العمل الفني حين يتكامل ويقترب من شكله النهائي، لما كان هناك نسق ولما كانت هناك وحدة ولفشل الفنان في بلوغ تلك الصفة التي لا تعوض والتي تتميز بأنها جوهر الإبداع الفني وطابعه الداخلي والفنان يتعلم بتكرار التجربة والخطأ، وبالحس الغريزي في الغالب، أن يتجنب كل زخرف من شأنه الإخلال بالعمل الفني، وأن ينأى عن العنف كلما كان بديلا خادعا عن القوة، وأن يعبر عما يريد الإفصاح عنه من أقصر السبل وأوجزها، وأن

يكون مخلصا لموضوعاته ومواده وأصول فنه ومن ثم مخلصا لذاته.

"كن مخلصا لذاتك أمينا لها" هكذا يصيح بولونيوس، والواقع أن الفنان قد يمضي معظم حياته ليتعرف على ذاته الفنية ثم هو يعرفها في نظام فنه. ولا يمكن أن يقارن أي قهر للنفس ويفرض عليها من الخارج بالنسق العقلي الذي ينميه الفنان في فنه بكده وجهده. لا ولن يتاح لأي مثل أعلى أدبي متسلط أن يتفوق على التركيز المزاجي والصفات الفنية التي قد يهتدي إليها الفنان آخر الأمر. وليس في النظرية الأخلاقية أو التطبيق الأخلاقي درس أفضل أو أوضح مما يتيحه الفن من حيث أهمية معالجة الوسائل معالجة جادة، ومن حيث الإصرار على أن الوسائل في حد ذاتها لابد وأن تحمل شيئا من الطابع الذي يسم غايتها. إن العمل الفني "الذي صار كيانا له وجوده" على حد تعبير سيزان، ليس فيه ما يمكن أن يكون مجرد أداة أو وسيلة لشيء خارج عن ذاته. فكل شيء فيه له قيمته وهو جزء من الحياة العضوية للكل. والفنان ليس هو وحده الذي يسارع إلى اكتشاف أية دوافع أخرى تكون قد بدأت في الظهور غير تلك الاهتمامات المباشرة المتصلة بتحقيق العمل الفني ذاته، بل أن جمهور الفنان الواعي أيضا يشاركه في القدرة على هذا الاكتشاف. فالألاعيب والحيل المهنية، والخدع الماكرة المسرحية، والعواطف المفتعلة، قد تحقق نجاحا في الفنون أشبه بالنجاح الصحفي العابر، وقد يعتمد عليها رجل صنعته التسلية والطرب، ينحصر اهتمامه في الاستحواذ على جمهور مستعد دائما لأن ينجذب اهتمامه إلى شيء آخر أكثر طرافة، ولكنها لم تصنع قط فنا عميقا باقيا. ومن العسير الفصل في الفنون بين الوسائل

والغايات، وبين الدوافع والأفعال، وبين المضمون والشكل. وليس معنى هذا الذي نقول، الادعاء بأن الفنان قد يكون بشرا يسعى وراء الفرصة السانحة أو منافقا أو وغدا في اتصالاته بالناس. ولكنه حين يزاول فنه، فهو يزاوله في موضوعية وبعد عن التحيز. وربما كان من الأفضل أن نقول أنه يمارسه وهو يهتم اهتماما مشغوفا بوسائله ومادته وتنظيمها الذي يريد التعبير عنه وبأفعل وسائل التعبير عنه. وربما كان المثل الأعلى الأخلاقي للكمال والانسجام لا يتحقق وجوده على أفضل وجه إلا في منهاج التفكير والبحث العلمي أو في طريقة التفكير الفلسفي المجرد عن الهوى، وكلاهما شبيه بالفن من هذه الناحية.

وكما سبق أن أشرنا فثمة مثل أعلى أخلاقي مضمر في تحديد مكان الخير بالحاضر، بالمباشر، بالواقع. وما الفنون سوى تذكارات للأمر الواقع وأفراح أو مهرجانات منظمة لما يجري هنا وهناك. وأخيرا فإن الحياة الفاضلة في أية صورة من صورها هي تلك التي يتخيل الناس أنهم سيحبونها آخر المطاف. أن الغد قريب حتى ولو طال عليه الأمد، بل أنه لابد وأن يأتي يوم يصبح فيه هذا الغد حاضرا. وحتى الآخرة في نظر الموعودين بها نعيم يمارس حين يتحقق وجودها. والفردوس والجمهورية المثالية ما هي إلا صور ورؤى لمستقبل الحياة. ففي نطاق الأبواب اللؤلؤية للأولى، وفي الحدود المتاخمة للثانية، تستقر القيم والخبرات المحببة والصفات الثمينة التي لم تتحقق بعد. والنظم الأخلاقية لا تشغل، حين تكون جادة من الوجهة الإنسانية، بغير الأصول الفنية التي لابد منها لترجمة القيم إلى وجود يتناول التجربة الفعلية للحياة اليومية أو التعبير عن صور الوجود القائمة في عالم

المثل. والنظرية الأخلاقية التي تعني بالقضاء على الشرور أو بإنكار خيرات الحاضر دون إشارة إلى خير يرجى، تستحيل إلى مجرد تأمل لا طائل تحته أو إلى نوع من الخداع الخبيث. فالإيثار والتضحية والنظام لا لشيء إلا لمجرد الإيثار والتضحية والنظام، شكل من أشكال الماسوخية (أي التلذذ الجنسي المنحرف بالألم) وقد يسمى الخير سعادة أو نعيما سماويا، ولكن النعيم والسعادة حينما يمارسهما الناس في الحياة لا يصبحان وعودا أو تسويفات بل فعليات وإنجازات.

ومن ثم فالفنون في أشكالها وقوالبها الحيوية لا في صيغها النظرية، توضح الأهداف الضمنية ومجال القيمة الفعلية أو المتخيلة التي تتضمنها أية نظرية أخلاقية. وخيرات الحياة ذاتها، التي هي قوام الأخلاق، تحقق وجودها الجلي المحسوس في الفنون، ويندر أن نجد خيرا قد تقدره أو تشير به أي نظرية أخلاقية، لا يجلوه أو يجده على هذا النحو فن من الفنون بطريقة أو بأخرى. فهل هو إحساس بالوجود المتزايد المثمر والطيب، بالقدرة المعلاة المحققة التي يتخذ منها سبينوزا موازين يقيس بها الفعل؟ وهل من سبيل لأن يتحقق مثل هذا الشعور الحي المضاعف على نحو أكثر حدة في غير عملية الخلق الفني لبعض مؤلفات الموسيقى والتراجيديا وفي تذوقها والاستمتاع بها؟ ولقد أدرك نيتشه هذه الصفة وتلك الخاصية في الفن وعزاهما إلى الناحية الديونيزيه فيه. وليس في وسع التحليل الشكلي للفنون ولا مجرد الترتيب الشكلي أن يفسر القوة القابلة للانتقال إلى الغير أو الحيوية المعدية التي تتصف بها روائع الشعر والتصوير التي نقول أنها مغرية ونحس أنها تمنحنا قوة. والفنان يحس بهذه القوة إحساسا لا ريب فيه خلال

عملية الخلق الفني. ومن أخص مواهبه أنه يوحي بهذا الإحساس بالقوة في نفوس المستمعين لفنه أو المشاهدين له. فإن كانت وظيفة النظرية الأخلاقية تهذيب الحياة وتنسيقها على نحو قد تبلغ معه أقصى درجات الحيوية وأن تجعلها تتحقق، فأين في غير روائع الفن يمكن أن نلحظ أو نجد ذلك الارتفاع والإعلاء من شأن التجربة؟ وكان الحديث عن الحياة الأكثر ثراء واحد من تلك التعبيرات المطروقة السلفية في التفكير الأخلاقي. ويتحقق ذلك الثراء فيما تحويه الأصوات والألوان والكلمات من ترف وسخاء تحول الحياة دون تحقيقه أو تعجز عن تحقيقه بما فيها من شح وبما تتصف به من قيود وحدود. وهذه المادة الحسية الموجودة بثراء ووفرة في الفنون، وهذه الحدة في الشعور، إيماءات لما قد يصنعه التدبير الذاتي بالحياة كلها، إذا كان ثمة بد من جعل الحياة والمجتمع بأسرهما مادة لفن شامل كبير. وليس من سبب من المنطق أو الأخلاق يدعو لأن يقتصر وجود اللون والحيوية على الفنون الجميلة وحدها رغم أن هذين العنصرين يوجدان فيها في الوقت الراهن في أنقى واحد صورها، في حين يترك الجزء الباقي من الحياة يمضي على وتيرة واحدة مستدلا بلا لون وشاحبا. والحق أن عملية الفصم بين الأشياء الجميلة والأشياء النافعة، هو من المخلفات الطبقية الموروثة وتقليد من تقاليد الصناعة يقوم على أساس المنفعة وحدها. غير أن التقدم الذي طرأ على الفنون الصناعية قد دل على أن الجمال قد يكسب الأشياء النافعة حسنا ورشاقة وأنه في مجتمع حيث ينظر إلى جميع الأشياء على أنها غايات أكثر منها وسائل قد يكون في الإمكان إتاحة الفرصة لهذه الأشياء أن تشارك في عمل له من الحيوية والإرضاء النفسي ما

للخلق الفني. والحق أن الحقيقة تنحصر في الفنون وحدها في المجتمعات التي يغلب على أوجه النشاط الإنساني فيها الإجبار والإلزام المتسمان بالجفاف.

غير أن فلاسفة الأخلاق درجوا على الارتياب في الصفة الديونيزية في الفن والحياة. فالحيوية قد تعني الهستيريا في حياة الفرد الشخصية، وكلاهما يقود إلى الهلاك. والناس ليسوا حشرات تنعم ببضع لحظات قصار من النشوة في صحوة من صحوات الظهيرة التي قلما يوجد بها الطقس.

والحياة عمل يتطلب غرضا بعيد المرمى. وإذا أراد الناس أن يعيشوا عيشا طيبا، إن أرادوا هذا اللون من العيش أصلا، فلابد من توفر حد أدنى من الانسجام، والنظام هو البديل الوحيد للفوضى والانحلال. والحياة الطيبة، مهما كان التعريف الذي يحدد معنى النظام، تتطلب نوعا من التحكم أو السيطرة تفرض عليها فلابد من فلاحة الأرض، وإلا لاستحال كل ما هو خصب ونضر إلى حشائش ضارة، ولن نجد غير بعضها يزهر ويزدهر لفترة قصيرة، وبمحض الصدفة. غير أننا نعود إلى القول بأن الفنون أدوات للتعليم الأخلاقي بما تضربه من أمثال. فنيتشه الذي وجدناه يشير إلى الطابع الديونيزي في الفن، هو بذاته الذي يعود فيؤكد صفته الأبولونية (الراحة). والفنون تعرض الراحة والسلام بما لا يقل عن الحيوية والحماسة. والحق أنها ربما تعرضها أكثر من الحياة ذاتها. بل أنها قد تعرضها على نحو يفضل ما يحتمل أن يتاح لفوضى المجتمعات التي تبدو منظمة في الظاهر.

ولقد استهدفت دعوى الفن للفن التي راجت في أواخر القرن التاسع

عشر وفي أيامنا هذه والتي كانوا يطلقون عليها مذهب أصحاب الأبراج العاجية الذين يتخذون من الفن مهربا وملاذا، استهدفت إلى كثير من الدفاع والهجوم على أساس عاطفي. لكن الفنون إذا اعتبرت مهربا فذلك راجع إلى أسباب معقولة. فهي مهرب من فوضى النفس الداخلية، ومن الشعور بالاضطهاد والتعذيب لدى ذوي النفوس المريضة نفسيا وعصبيا أو المستشهدة، أو من الهوس الاجتماعي المنتشر في مجتمع فاسد منحل، ومن العقد النفسية اللاشعورية ومما في هذا العالم من فوضى. ففي مجالات التصوير المنسقة وفي مجالات الإيقاع المجلوه وفي دنيا الشعر ذي الإيقاع المنتظم في قوافيه نجد نظاما (نسقا) وانسجاما وسلاما. لكن مرة أخرى نجد أن القيم التي يخص الأخلاقيون التوافق بها تحقق وجودها دون ادعاء في مجالات الفن المحدودة وروائعها المنتقاة. ومع ذلك فهذه الترتيبات التوافقية ليست مجرد وسائل للسلوى والهرب، بل هي دلالات وتحذيرات. أنها تومئ وتشير إلى الصورة التي سوف يكون عليها النظام في المجتمع. فالنظام النابع من الذات والذي تسيطر عليه وتحكمه وسائل ومواد بذاتها، لدليل على النظام الحيوي الذي يتحاشى فوضى البربرية أو الهستيرية من ناحية، ويتحاشى من ناحية أخرى النظم المفروضة في كل صورها، هذه الفردية قد تحققت في الفنون إلى حد ما، أما في الحياة نفسها فلم يهتد إليها بعد سواء في ظل النظم الديمقراطية أم الاستبدادية. وهكذا يبين أن مواقف الفنان والأخلاقي معكوسة في جوهرها. وقد كان الأخلاقي في الماضي يشير للفنان ويوعز له، غير أنه يبدو أننا قد بدأت ننتبه إلى الحقيقة التي مؤداها أن فلاسفة الأخلاق يستوحون بدورهم ما تنطوي عليه الفنون من خواطر

وآراء. فما يدعونه لأنفسهم من حق الحديث عن قيم الحياة والتوافق (الانسجام) والسعادة والحيوية وحياة مستنيرة، حافلة، منوعة، زكية وراسخة قد تحققت مرارا وتكرارا على أيد العباقرة واستمتع بها عشاق روائع الفنون. وهذه الروائع ما هي إلا صور لماهية حياة أدركت ذاتها. وحين تقدم الفنون صورا لمثل هذه الخيرات المتحققة بالفعل، فقيم الدليل على صحة ما تدعيه من طريق صور تستميلنا بذاتها وهي لا تحتاج ولا تحض على شيء وإنما تعرض، وما تعرضه يحظى بحبنا؟

أن القيم التي تترجم على هذا النحو إلى صور تحب مباشرة هي قيم قوية الإغراء للخيال. فهي تؤلف -كما قال كثير من الكتاب ابتداء من أفلاطون حتى تولستوي- لغة عالمية أو على الأقل لغة أوسع مدى من حيث قدرتها على التراسل والتخاطب وأقدر على الإقناع من لغة المصطلحات والإشارات والوصايا. لقد دعت الأديان وبشرت بالإخوة الإنسانية ودعا رجال الاجتماع إلى تعاون البشر على اقتحام الحياة. ولكن الفنون تمثل كلتا الدعوتين. فهي تتحدث بنظام من أعماق الشعور عن أشياء ذات أهمية إنسانية. وهي تحيل لحاجات العاطفة إلى متع المشاعر ولذائذها، تلك المتع التي تخاطب السمع والبصر عن كثب. وهي تعبر كما تعبر روائع الأشعار عن موضوعات عميقة، ولكنها تحول هذه الموضوعات إلى صور، وهذه الصور إلى أشياء تغري وتقنع وهي تنشئ للبشرية تشريعا أخلاقيا لإيدانيه فيه من حيث الأصالة والفعالية تشريع سواه. وقد اعترف الطغاة بقوة الأنشودة والصورة والكلمة وما لها من سطوة وسلطان وقد آن الأوان لأن يعترف فلاسفة الأخلاق الواقعيون الجادون بهذه الحقيقة أيضا.

والآن لننتقل إلى نقطة صغيرة نهائية تتعلق بالمظهر الأخلاقي للفلسفة وعلاقته بالفن. فقد أكد فلاسفة الأخلاق المثل والعقائد التي في ضوئها وبضوئها يحيا الناس. وكما أشرنا من قبل فإن هذه المثل ينطق بها ويعبر عنها وتنقل في الفن نقلا مباشرا على شكل انطباعات. أنها آثار تنطبع على صفحة الخيال في شفافية ووضوح بالقدر الذي تسمح به مواهب الفنان. وهي بحكم وضوحها وشفافيتها ذات قدرة على الاستمالة والإغراء كعوامل تهذيبية. أنها الخيال يمنح بصورة مجسدة مقنعة ما قد يوصي به العقل من طريق المنطق الجدلي. أنها مثل رفيعة دليلها واضح وبين على وجهها الجميل. وفي الفنون تصبح القيمة المحسوسة وصدقها المعترف به كلا لا يتجزأ ووحدة لا تنفصم. وقد جاء اهتمام الفلاسفة بالفنون من الناحية الأخلاقية مشوبا بالتردد والأحجام. ويبدو أنهم كانوا يقولون: "ها نحن أمام نوع من أنواع النشاط الإنساني يقبل عليه الناس أو يثابرون على الاستمتاع به وقد حاولوا أن يقضوا على استمتاعهم بالفنون أو يحثوا لها عن مبرر أو أن يجدوا لها مكانا معقولا ومثمرا في مجال النشاط الإنساني الكلي. ومع ذلك فربما كانت هناك تفسيرات أعمق وأسس ذاتية حدت بالفلاسفة إلى أن يهتموا بالفنون الجميلة. فهذه الألوان من اللهو الفريد الرقيق، المتضمنة في المادة والأشياء، والمبثوثة على هذا النحو في الشعور، يبدو أنها تثير بالتضمين أو القياس نفس المشاكل، كما تعرض إجابات مشابهة لتلك التي تقدمها الفلسفة، وعلى الأخص في المجالات الممنوعة التي يغلب عليها الطابع المثالي أو الرمزي. ولقد كان شاعرا ذلك الذي قال أن الجمال هو الصدى، والصدق هو الجمال. وكثيرا ما وصل الفلاسفة إلى نفس النتيجة

لكن من سبل أطول وأكثر تبصرا وروية.

ولا يتسع المجال هنا لسرد مختلف التعاريف التي أطلقها الفلاسفة على الحقيقة، فقد وصفوها بأنها الفعال التي يقام عليها الدليل، وبأنها المطابقة لواقع استشرافي مطلق كما قالوا بأنها "وصف شامل قياسي لفعل واقع". لكن "الفعل الواقع" الذي يفترض أن الحقيقة سيقام عليها الدليل به أو تطابقه أو الذي يفترض أن تكون وصفا له، من العجب أن يتعارض بل ويختصم مع كل ما وضع لها من صيغ ويبقى الفعل عصيا على جميع الأوصاف. أنه فريد ومباشر ومطلق: أنه جوهر يبرز بذاته إذ لا وصف له. متفرد لا يتهيأ لأي مصطلحات عامة توضع للتعريف به. والحقيقة في التجربة مثل يا هو -(الله) في العهد القديم- هي الكينونة. وليس ثمة خطاب يشبه الوجود الذي نملكه أو تسعى إلى وصفه. والاسم العام بل الأسماء العامة كلها ما هي إلا مصطلحات عامة. ولغة العلم وحتى لغة العلم وحتى لغة الفطنة العملية كلها غاية في العمومية والتجريد. أنها أداة لتقرير أدنى المسميات والمتوسطات والاستواءات والتكرارات والأنماط. والتجربة في أصالتها ومباشرتها في الوقت ذاته سلسلة متتابعة من تفردات لا نظير لها. وهي بالمعنى الحرفي غير قابلة لأن تلفظ. والتعبير لا يقصد به في الأغلب نقل المزاج الفردي بل المزاج القياسي والنواترات المتوافقة أو التي يحسب حسابها في معظم الأحوال. وهناك نوع من التعبير الذي هو لغة أي فن، يقصد لذاته وفي الأحوال التي ينجح فيها، وبصفة خاصة حين يعرب عن الميزة الفعلية والصفة المباشرة والمذاق الذي تنفرد به الحقيقة، وحين يفصح عن تأثير قاطع نافذ وشعور سائغ وعن تجربة رآها الفنان رؤيا

العين. ويمتزج في هذا الإفصاح الصنعة الفنية والصدق الأخلاقي (الأدبي) وتتجسم كلها في كلمة أو صورة أو صوت أو خط أو واجهة مبنى أو أثر تذكاري تحمل منها كل هذه المؤثرات في صدق وإخلاص.

ويبدو أن ثمة شيئا يستأهل أن يسمى بالحقيقة لا من قبيل المجاملة والتأدب وإنما عن جدارة، وهذا الشيء تختص به الفنون لأنه من صميم كيانها. وهناك حقيقة خارجية، تتعلق بالأشياء والمواقف والمشاعر والأحداث، وقد يبدو في بعض الأحيان أن هذه الحقيقة غير مقبولة أو لا تتعلق بهذه الأشياء. فهناك نوع من الصدق في الأشياء، إلا أن هذا الصدق لا يعبر عن حقيقتها. فالمعادلة الكيميائية للماء لا تعبر عن مذاقه أو بريقه. والفلكي الذي يحقق طبيعة القمر ويقول بأنه نجم خامد يقع على بعد مائتين وثلاثين ألفا من الأميال عن الأرض لا يعبر عن الحقيقة التي يعنيها حين يقول عن القمر أنه، ملك الليل. وليست فيزيولوجيا الحب هي ذلك الاندماج المفاجئ المروع الذي يتم بين عاشقين مثل تريستان وايرولدا في أوبرا فاجنر، والذي يجد تعبيرا في ذروة منظر الجرعة السحرية قرب نهاية الفصل الأول. هنا نجد حقيقة شعرية درامية وأخلاقية، تعبر عن موجود فعلي على النحو الذي نلقاه ونخبره في حياتنا الإنسانية، وهي ليست وصفا محايدا بوضعها في السياق الجامد الكلي للأشياء، وتأتي الفنون فتعطي حقيقة الأشياء بقدر ما تطبع أثرا في مشاعر الناس وخيالهم. وهي تحاول بل وتفلح أحيانا في تقديم الخاصية الواضحة للموجود العقلي لا مجرد صفته العامة المحضة، بكل ما في الحس والشعور من تفاوت لوني يتأجج حولها. ولقد ارتاب الفلاسفة فيما يصدر عن لغة الفن من مقولات، يبدو أنها

تفصح عن الكثير مما يقبله العقل وترضى به الحواس رغم أن هذه المقولات لا يمكن إثبات صدقها على نحو ما يتبع عند إقامة الدليل على صحة معادلة، كما لا يمكن إيضاحها وفق مقتضيات المنطق. أن حقيقة الفن سواء الحقيقة الأدبية أو الشاعرية، تبدو إذا ما قورنت بالحقيقة المنطقية أو بحقيقة معملية غاية في الإبهام والغيبية ولا تثبت للنقد. إلا أن الفلاسفة بصفة مؤكدة وجميع ذوي الحس المرهف من رجال ونساء، يحسون أحيانا أن الصدق الذي يصدر عن الفنون أكثر ثباتا وأشد انطلاقا من أية لغة رشيدة متزنة تستخدم في أغراض التخاطب العملية. والقوام النحوي للفنون إذا لم يكن هو بنفسه القوام النحوي للطبيعة، فهو على الأقل نحو أكثر كفاية لقول ما يحسه الناس وما يبصرونه من أي من تلك التعبيرات التحليلية ذات الحذلقة التي تعمد إلى التعميم أن حقيقة الأشياء، لا الحقيقة التي تتعلق بخارجها أو مظهرها، تجد تعبيرا واضحا في مختلف الأساليب التي تتوسل بها الفنون. وفضلا عن ذلك يبدو أن تلك الأساليب ذاتها تفيض من شيء أكثر عمقا ودفعا لكي تمس وجود الأشياء عند مستوى أعمق مما تبلغه تجريدات الفلسفة والعلم الهزيلة. وربما كانت الفنون هي السبيل الوحيد لقول بعض الأشياء أصلا والإعراب عن بعض مظاهر التجربة.

وقلما يتيسر نقل فن إلى فن آخر أو أسلوب فنان في أسلوب فنان آخر والأعسر من ذلك شرح الفنون في تعبيرات ومصطلحات العلم أو لغة الكلام المتداولة، وهي مثل تعبيرات بعض المتصوفة غير قابلة للإثبات أو النفي، كما يتعذر التدليل عليها أو رفضها. أنها "تفتح نافذة أخرى للروح"

تطل على عالم آخر، يبدو للمشارك في التجربة، المندمج فيها وقت المشاركة، أنه العالم الحقيقي على نحو لا تلقنه له أية وسيلة أخرى من وسائل التأدية. فالقصة التي تدور وقائعها حول شخصيات تعرف الأصول التي أخذت عنها في حياتنا اليومية قد تقول الصدق عنها وتجعلها حقيقة، أو تكشف حقيقتها كما يريد المرء على نحو لا يتاح لأية احتكاكات عملية بهذه الشخصيات ولا لأي تحليل اجتماعي لها. وبالمثل قد يكشف لنا المصور حقيقة شجرة أو منظر طبيعي على الرغم من أنهما قد يكونان مألوفين لنا دون أن نستجيب لهما استجابة تكشف عما ينطويان عليه من حقيقة دفينة. وقد يعلمنا بطالع إلهامه الذي يحتويه في قالبه الفني أن ننظر إلى المناظر الطبيعية كما نظر هو إليها، وأن ننفذ إلى جوهر كيانها كما لو كنا نطالعها لأول مرة. وإذا كانت نظرة الشاعرة على جانب من الشمول والاتساع ومواهبه الفنية مناسبة بدرجة كافية، فإنه يصور حقيقة الخالق على نحو قد لا يدانيه فيه اللاهوتي أو الفيلسوف. وفوق كل شيء فإن تفرد الحقيقة الملموسة أو المحسوسة (وكذا حقيقة التفرد) تلقيان احتفاء وتعبيرا في لغات الفن وأساليبه على نحو لا يتاح لهما في أية وسيلة من وسائل التأدية الأخرى. وهذه الوسائل الأخرى لا يمكنها بدورها أن تحاكي الفنون، فلا العلم أو الإدراك السليم يهتم بتحقيق الماهية بقدر ما يهتم بتكنيك التنظيم والضبط. وربما كان الفن بوسائله التعبيرية الخلاقة التي تحيل الحلم والصورة إلى حقيقة، سبيلا لنطق الحقيقة في جوهرها لا وصفها من الخارج، سبيلا نسيه الفيلسوف الميتافيزيقي. وربما كان مثل هذا النطق هو غاية المستطاع. وأن "حقيقة" الكون تمارس دائما على أنها ماهية ذاتية

من شأن عبقرية الفن أن تؤديها أو تصورها. أنه يحررنا من التجريد الذي يعودنا عليه كل من العقل والبرهان والتدليل. وقد علمتنا هذه كلها أن نهمل أو أن نخفي الأثر الفعلي الكلي المتفرد، الذي يمثل كل ما نعرفه على الفور أو بطريق مباشر في كل زمان. أن (لغة الكلام) تعزل الجانب الضروري من الشيء. أما أسلوب التخاطب العلمي فيمكننا من تجريد الأشياء وتحويلها إلى فعال يمكن إدراكها والتحكم فيها. أما الفنون فلا تحدثنا عن الشكل الخارجي المجرد وإنما تعرض الماهية ذاتها.

وفضلا عن ذلك فثمة مغزى في أن الفن كشف للحقيقة. فكل خبراتنا الذاتية مثل تنسم عطر زهرة وحضرة صديق أو إيقاع صوته، تحوطها نغمة توافقية لا يمكن تصورها، حين نهتز للحياة وننفعل بها. وثمة شيء نصادفه في لحظات التجلي يجعل اللحظة الراهنة تتوهج بنوع من الوجود لا يحدده الإحساس المادي تحديدا جامعا مانعا، أو بعاطفة لا يعللها الطابع المدرك أو الشكل المادي للشخص المحبوب أو الشيء الجميل. وثمة مناسبة تخرج تماما عن نطاق الفن كالحب والدين مثلا، تتميز بالتطرف الحاد والإيحاء القدسي.. ومن خصائص بعض أعمال الفن -وليست هذه الأعمال دائما من ذلك النوع المتحذلق أو الطموح- أنها تثير فينا وتوعز بذاتها إلى حقيقة تسمو على عالم الإدراك والمنطق العام والشكل التخطيطي التقليدي للأشياء في ارتباطاته التي يمكن التحقق منها والمرئيات في علاقتها الرتيبة. هذه الحقيقة السامية يمكن أن يوحي بها مجرد تنغيم في حركة من تلك الحركات البطيئة في سوناتات موزارت مثلا. وقد يكون ذلك اللون الأصفر الفاقع في إحدى لوحات فإن جوخ أو في بيت أو بيتين

يطالعاننا فجأة في بعض أشعار شكسبير حين يقول ما ترجمته: "بربك دعنا نفترش الغبراء ونحكي القصص الحزين عن موت الملوك".

والأشياء الجميلة قد تدعونا في لطف وإيناس. وقد يأمرنا الفن التراجيدي في غطرسة مشوبة بالرعب – إلى حد ما – للدخول إلى عالم لا قبل لوسائل التخاطب العملية والعلمية بالوقوف على أسراره. في مثل هذه اللحظات تتشابه قوة الفن مع قوة الدين، بل يمكن القول بأنهما يصبحان شيئا واحدا. وفي مثل هذه المناسبات ينتهي حديث الفن بخاتمة خابية وصمت ذاهل. وهنا يصير العاشق والمعشوق جسدا واحدا وروحا واحدة. ومما له مغزى أيضا أن كثيرا من الطقوس الدينية ما هي إلا معالجة فنية لتطويع مثل هذا الكشف. ولهذا نجد أن الطقوس اليونانية القديمة قد تحولت بطريقة لا شعورية إلى درامة وبقيت الدرامة اليونانية دينية في طابعها وموضوعاتها. كما نجد أن القداس الكاثوليكي عبارة عن درامة وطقوس ورموز وموسيقى وصورة كلها في شيء واحد. ولقد عرف أفلاطون بكل ما ساوره من قلق من ناحية الشعراء ما يقتنيه الشعراء وما يؤدونه بمثل هذه الرؤيا الكهنوتية وأنهم كانوا يتحدثون وهم لا يدرون تماما كيف كانوا يتحدثون، عن أشياء لم يكن ليتاح لهم أن يعرفوها لولا أنهم شعراء ولا يتاح لغيرهم أن يعرفوها كذلك إلا في الشعر.

وربما جاز لنا أن نتساءل: ما طبيعة هذا المجال السامي العلوي وكيف يتسنى لنا تحقيق صدق معرفتنا به؟ وإذا لم يتحقق فكيف يمكن أن يسمى معرفة؟ والإجابة على هذا السؤال لابد أن تكون مماثلة لتلك التي أعطاها عازف البيانو الذي ما أن انتهى من عزف إحدى سوناتات بيتهوفن حتى

سئل عما تعنيه، فأجاب بعزفها مرة أخرى. أن ما تكشف عنه الفنون من وجود أكثر عمقا لا يمكن أن تفصح عنه غير الفنون، كل بلغتها وطريقتها الخاصة. أما عن المعنى الذي تقصده فإننا نلقي في الفنون ومضات تعيننا على معرفة أن هذا المجال الذي يسمو على الإدراك واللغة العادية، لا يمكن التعبير عنه بمنطق الإدراك أو اللغة العادية. ولا يمكن إثبات صدقه إلا على أساس أن تجربة الفنون تعطي المرة تلو المرة مثل هذه المعرفة لمثل هذا الوجود لأولئك الذين تعلموا كيف يدربون آذانهم على سماع الإيقاعات والنغمات الخاصة لتلك الأدوات المنوعة الذاتية التي نسميها بالفنون. والمعرفة بهذا المعنى يقصد بها معرفة ما لا يمكن معرفته أو التعبير عنه بطريقة أخرى. والفنانون يعبرون وفقا لأصول فنونهم. ونحن نفهم ما يقولون في نطاق ما يلتزمون به من أصول. وما لا يمكن معرفته بغير هذه الطريقة يصبح جليا. وتتخذ التجربة بعدا لا يمكن إنكاره حين تمارس، كما لا يمكن إثباته أو تغييره عن طريق الخبرة (التجربة) والبرهان اللذين يستبعدان مثل هذا البعد على أساس ما يستندان إليه من حدود. فإذا صادفت عند ممارسة بعض أعمال الفن سمة من سمات التجربة التي تعد وظيفة الفن الخاصة به، فلا جدوى من البحث عن التفسير الذي يمكن أن يقدمه العقل أو المنطق العادي لهذه السمة. وأنه مما يجافي العقل السليم والمنطق أن نلجأ للبحث من هذا الطريق لأننا نعني في الفن بلغة أو وسيلة تعبيرية أو نسق مختلف. وربما أمكن فقط تحقيق الحقيقة ولا سبيل إلى تحقيقها من خلال لغة الفن أو من خلال ومضات الحب أو التعبد التي تتراءى من حين إلى حين.

والفلاسفة الذين يتأملون المعرفة والحقيقة لابد لهم من وقفة بجوار ذلك الشيء المتمازج قلبا وقالبا "الذي تكشف عنه التجربة الجمالية" كما تكشف عنه التجربة الدينية وقد أدرك الفلاسفة كذلك أخيرا أن نشاط الفن ذاته وعملية خلقه والاستمتاع به (والاستمتاع عملية خلق تعويضية بصفة جزئية على الأقل) تلقي ضوءا على التجربة كلها، وأنها ربما كانت أكمل وأميز صورة لازدهارها. وذهب بعض المفكرين مثل جون ديوي وهافيلوك إيليس أخيرا إلى تصور التجربة ذاتها بوصفها فنا، وأن الفن مجرد اسم عام يطلق على الذكاء. وإدراك الحياة على أنها عملية تجريبية تظهر خلال تقلبات الزمن، إدراك معادل لاعتبار الذكاء خيالا توجيهيا منظما، يجعل ذلك الفاصل العجيب راسخا وقد عاد بهيجا ومتناغما بالقدر الذي تسمح به حدود الطبيعة الحتمية القصوى. وهو مساو كذلك لاعتبار مزاولة الذكاء في العالم بأنها مجرد صورة مكبرة للمزالة الفعالة في الفن. هنا أيضا يجب فهم الظرف وانتهاز الفرص والإقدام على شطحات الخيال الجريئة، كما يجب أن يكون ثمة ترسيخ للحلم من طريق الفهم. أن الإنسان هو ذلك الذي ظهر عفوا في بيئة متغيرة مقلقلة خطرة. والأفكار والموضوعات والنظم تبدو للفنان كما تبدو للإنسان العادي أو الإنسان المشتغل في المعمل. لكن هذه الأفكار سواء في الوجود أم في الفن لابد وأن تتحقق بالفهم والنظام ومن طريق السيطرة عليها. والطبيعة تولد المواد والأفكار من ذلك الامتزاج السعيد الذي قد تحقق منه المثل العليا. ولما كان المجال في الفن أبسط نسبيا، فإن الذكاء أقدر على تحقيق نجاح ملفت. لكن كل نجاح يصيبه الذكاء في الحياة هو مثل على الفن الإنساني. وكل

نجاح في الفنون الجميلة مثل رقيق باهر للأسس التي يعتمد عليها نجاح الذكاء من أي مكان. وبمعنى آخر يمكن القول عن الفن العقلي (الذهني) بأنه هو تحويل الفرص السانحة للمواد إلى منافع مثي لها قدرتها على الإمتاع الثابت المنظم. وتثبت هذه النقطة الأخيرة على نحو عجيب، وإن يكن واضحا بالطريقة التي ظهر بها النقد والأخلاقيات والفن في المجتمع. أن الذكاء (القوة المحركة) ينمي مقاييس للنقد، الذي هو اختبار تأملي لمدى فاعلية وسائله الخاصة في السيطرة على الطبيعة والطبيعة الإنسانية. وعند مزاولة الفنون يظهر النقد كذلك في تمييز فعالية استخدام الوسائل وفي تنظيم المادة وفي شفافية الإبداع (الخلق).

والنقد عند ذوي الخبرة ما هو إلا تطبيق لبعض المقاييس على الإدراك، تشبه تلك المقاييس التي يستخدمها الفنان والعالم والرجل العملي في تقدير فعالية وسائلهم الفنية، وأصول صنعتهم. وما يصنعه النقد لمعاونتنا في التمييز، يصنعه لمعاونتنا في الضبط والأحكام. أنه ببساطة إدراك أصبح دقيقا مستنيرا. أنه ليس تشريعا ولا هو وسيلة مبهمة لتقدير القيم. أنه تربية للذوق إلى درجة النقاء والصفاء والحدة، تربية تأتي من المران على دقة الإدراك والمشاركة الوجدانية للتاريخ والفهم العقلي. والنقد سواء في الفنون أم في الحياة ما هو إلا تجربة صارت واعية، محكمة ومنظمة أنه خيال مصقول تعهده صاحبه بالرعاية والتربية والتهذيب. وأخيرا فإن ما يسعى النقد إلى إظهاره في الفنون الجميلة، ألا وهو تمييز القيم التي لها من ذاتها ما يسوغها، هو مفتاح لوظيفة الفلسفة التي تنحصر في أنها نقد النقد. أي السعي النهائي لتعريف القيمة وتمييزها.

وأخيرا فهناك ناحيتان تتعلقان بمدركاتهما الكلية الأساسية تدعوان إلى القول بأن كلا منهما يتداخل في الآخر. فالفن أيا كان هو خلق وبناء في المحل الأول. هكذا الفلسفة أيضا مهما كانت دعواها الأخرى. فالرسام حين يجري بريشته فوق لوحته يستنبط ويبتكر عالما صغيرا. وأدواته التي يتوسل بها لتحقيق هذه الغاية هي اللون والخط. أما موضوعه فهو فعل مفرد من الإدراك المرئي. فهذه الفرقة وهؤلاء الناس وتلك الفاكهة والزهور تستحيل إلى كائنات عضوية تنتشر في عالم واحد من المنظور والضوء يأخذ ما في التأليف أو التركيب الواضح من تكامل ونظام (ما في شرح المزاج والخط والضوء من جلاء) والشاعر يلجأ إلى إدماج مئات الصور والإيقاعات والأصداء التي يعيها من الأشياء في مزاج القصيدة المفرد المتجانس. ومن كل التراكيب والتوافيق الممكنة للصوت في مصادر النغم اللانهائية، يضع الموسيقى مجالا منظما من الأنغام ثم يستوعبه في قالب سوناتا أو سيمفونية.

والفيلسوف مثل الفنان يتميز بالقدرة على الاختيار والإنشاء. فمن بين معطيات التجربة الإنسانية المتعددة، يختار بعض الحقائق البارزة القاطعة. ومن دون كل القواعد الأولية التي يمكن أن تصنف الحقائق بمقتضاها، ينتخب بعض هذه القواعد، وبموجبها يبتكر نظاما ميتافيزيقيا أو قانونا أساسيا للأخلاق أو صورة جوهرية لطبيعة الحياة والمصير. والفنان كما نقول ونرى (وكما يقول هو نفسه ويرى) ينتخب حقائقه ومواده ثم يعطي نسقهما الخاص من خلال باعث، نسق على أساس تأملي. وهذا بالضبط ما يفعله الفيلسوف. فإذا ما نظر إلى صورة كونية أو ميتافيزيقية أو

خطة للحياة على ضوء تاريخ الفكر كما ينظر إلى قصيدة أو عمل من أعمال التصوير، لبدت جميعا على أنها استجابات جمالية، فإذا حققت وحدة عضوية من حيث المبدأ أو المزاج، فإنها تثير استجابة جمالية. فإذا تناولنا الفكر الفلسفي دون تعصب أو تحامل لأمكن تذوقها كذلك كما تتذوق القصيدة أو التمثال أو الكاتدرائية. فإذا كانت الفلسفة تجريدية كما هو الحال في البناء الموسيقي، فلا ريب أنها قد تفقد السحر الحسي المباشر للفن، كما أن الدفعات العاطفية المتحدة فيها تقمع وتتحول على نحو متقشف بحيث تبدو فكرا منفعلا وانفعالات صارت باردة لا حس فيها مثلما حدث في الـ **Amor intellectualis** لسبينموزا، بدلا من أن تكون هذه الدفعات حشدا للأحاسيس كما هو شأنها عادة. ولكن بالنسبة لأولئك الذين تعلموا أن يتبعوها حسب نواميسها ويأخذوها بمشاركة وجدانية خيالية، فإنها تبدو لهم وكأنها ذات قدرة قاهرة من الناحية الوجدانية مثل القصيدة أو واجهة قصر شارتر أو مثل "**Summa**" للقديس توماس التي لا تقل عن أي عمل من أعمال الفن من حيث أنها نتاج قريحة عصره. أن الفلسفة كشف لإحساس العصر والمفكر بل ولفكره أيضا.

وقد يكون الشكل الذي تتخذه أي فلسفة أقل وضوحا وأكثر صعوبة وهو متضمن في مادة أقل فتنة، وأبعد من أن تكون مباشرة. وهي تبدو لأول وهلة أو عند الاستغراق في دراستها أكثر ميلا للبحث الوافي المنزه عن الحقيقة منها إلى الاهتمام المشغوف بالجمال. ولكن الفلسفة أيضا لها عجائبها من حيث الشكل والمبنى. فقراء كتاب "نقد العقل المجرد"

لـ (كانت" لا يبهرهم فيه ما ينطوي عليه من صدق قدر ما يفتنهم بناؤه. غير أن القالب الذي يحتوي أي نسق فلسفي مثله مثل القالب في العمل الفني، طريقة للتعبير عن شيء ما، شيء هام من حيث قوة تأثيره وشموله. وهي عند أولئك الذين يرونها أكثر من مجرد رطانة وأحاج فنية أو لون من البراعة والامتياز لها ما لأي عمل من أعمال الفن الأخرى من قوة خيالية محررة. وهي مثل لوحة التصوير أو قطعة الشعر وسيلة أخرى كاشفة يستعان بها في النظر إلى الكون. ومن ثم فلا غرو إذا اختلف الفلاسفة فيما بينهم. فالكون هو الكون، ولكن الفلاسفة يختلفون من حيث النظر إليه. هو يبدو مختلفا بالفعل إذا أخذنا في الاعتبار طرائقهم المتباينة في التعبير. وكما تبدو صورة الكون عند الرسام (بروجل) على نحو يخالف صورتها في لوحة من لوحات سيزان، أو واتو، أو ديجا، أو كما يشدو بنغم في موسيقى بيتهوفن يخالف شدوه في موسيقى موزارت أو ديبوسي. وأخيرا، فحين يصير الجدال فلسفة فهو بذاته أو ما يصير إليه، فعل من فعال الفراسة أو الذكاء. ومهما يكن من أمر الفلسفة، ومهما كانت في نظر صانعها، فهي طريقة للنظر إلى الأشياء وتقديرها في حدود هذا النظر.

والفلاسفة على اختلاف مذاهبهم سواء أكانوا من أتباع مذهب السلطة المطلقة مثل برادلي أو المذهب التجريبي مثل ديوي، يقرون ويؤكدون أنها مباحث في شيء (سمة التجربة أو أن شئت فقل أنه المطلق) غير أن هذا الشيء لا يقبل التعليل أو الوصف وتظل التجربة لغزا في لبها يمكن إلقاء الضوء على جانب من جوانبها في أي وقت من الأوقات. أنها فعل مباشر من فعال القصد– أو الرؤيا. والجانب المدرك في الفلسفة

جانب فسيح وكاسح كما هو الحال في روائع الشعر. وأهل الباطن يسمون لب الوجود الذي يمكن التلفظ به "بالواحد". ولكن الواحد قد اتخذ صورا متعددة ومتباينة. والفنان هو الكاشف الحقيقي لسر الوجود. وحين يكون الراصد الجمالي مدركا حق الإدراك في إلهامه وتقديره للأمور فهو الباطني الحق، لأنه وقف على جانب من جوانب "الواحد" في العمل الفني، وقف عليه واضحا، عارما قويا، فقد تراءت له التجربة في لحظة الإلهام هذه، لظى صافيا متألقا.

والكون الذي تحدد به، نسقا حيا وحياة منسقة منفردة، قد لا يكونها الكون في ذاته. وإذا استعرنا لغة بلوطنيوس التي عفا عليها الزمن، لقلنا أن الفيلسوف حين يمارس الجمال يصبح لحظة الممارسة متحدا مع "الواحد" ومرتبطا "بالمطلق". وسواء اتخذ الإنسان ذو الوجود الثاني الفلسفة أو الفن أداة للتعبير فهو يهتدي إلى ومضة من ومضات الخلود ويصلنا بها.

الفهرس